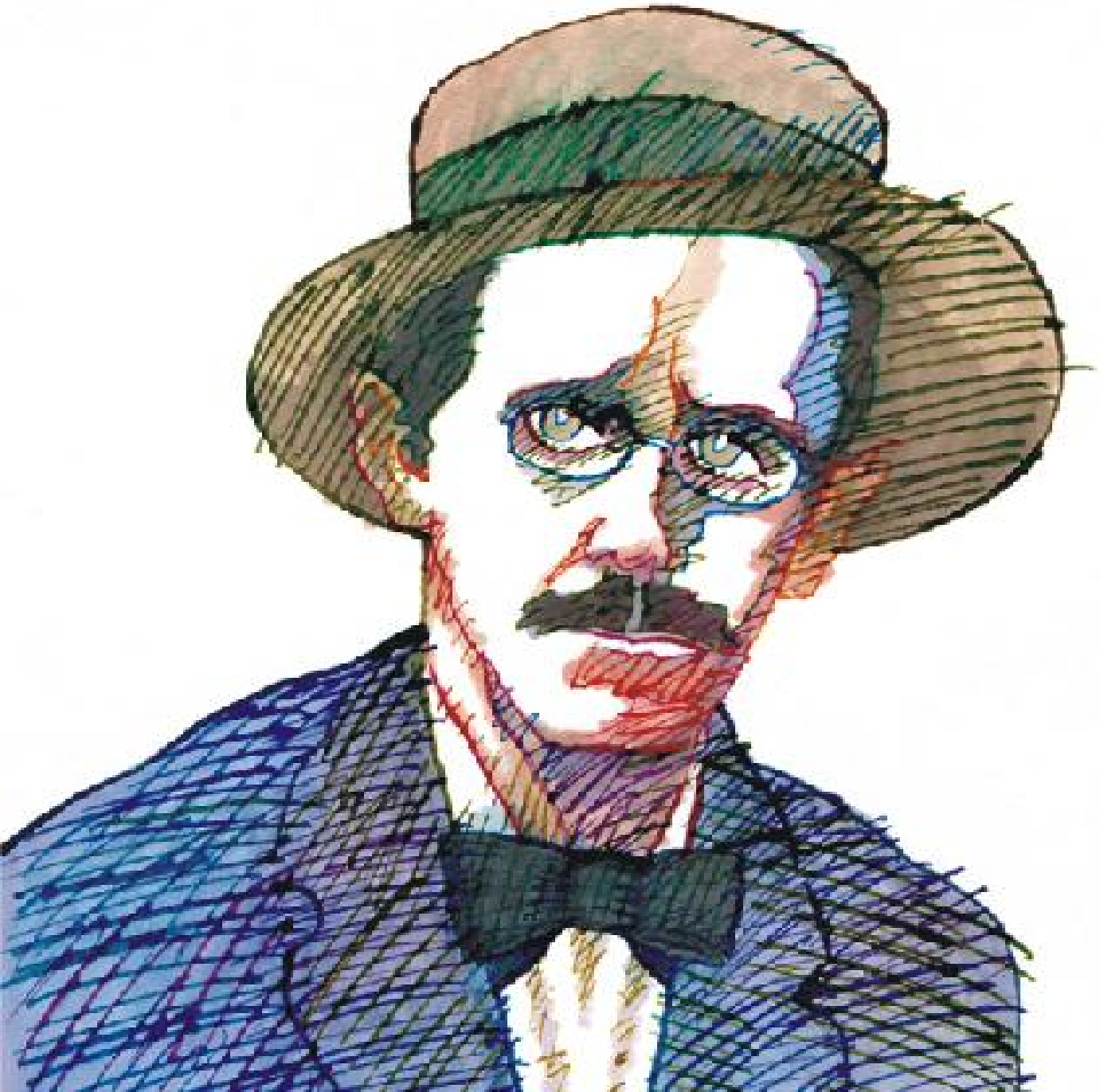
POLIROM

Mircea Mihăieș

# ULYSSES, 732

## Romanul romanului



Mircea Mihăieş

# ULYSSES, 732
## Romanul romanului

POLIROM
2016

© 2016 by Editura POLIROM

*www.polirom.ro*
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-6394-1
ISBN PDF: 978-973-46-6395-8
ISBN print: 978-973-46-6319-4

Coperta: Radu Răileanu
Pe copertă: ilustraţie de Devis Grebu

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

MIRCEA MIHĂIEȘ (n. 1 ianuarie 1954) este profesor de literatură engleză şi americană la Universitatea de Vest din Timişoara. Între 2005 şi 2012 a fost vicepreşedinte al Institutului Cultural Român. Redactor-şef al revistei *Orizont*. Volume publicate: *De veghe în oglindă* (1989), *Cartea eşecurilor. Eseu despre rescriere* (1990), *Femeia în roşu* (1990, în colaborare cu Adriana Babeţi şi Mircea Nedelciu), *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea* (1995), *Victorian Fiction* (1998), *Masca de fiere* (2000), *Atlanticul imaginar* (2002), *Scutul lui Perseu* (2003), *Viaţa, patimile şi cîntecele lui Leonard Cohen* (2005), *Metafizica detectivului Marlowe* (2008, tradus în Statele Unite în 2014), *Despre doliu. Un an din viaţa lui Leon W.* (2009), *Ultimul Judt* (2011), *Ce rămîne. William Faulkner şi misterele ţinutului Yoknapatawpha* (2012), *Istoria lui Corto Maltese, pirat, anarhist şi visător* (2014). A primit de patru ori Premiul Uniunii Scriitorilor din România. A publicat şase volume în colaborare cu Vladimir Tismăneanu. Lucrează la o biografie ficţională a personajului Molly Bloom.

Într-un zvâcnet de originalitate cu nuanţă parodică, am vrut să intitulez această carte *Ulixes, 1221* – numele alternativ, în latină, al eroului homeric, însoţit de numărul de pagini-standard al manuscrisului meu, oferit editurii Polirom. Finalmente, am optat pentru *Ulysses, 732*, aceste două referinţe fiind printre puţinele lucruri sigure ce se pot spune despre romanul joycean: titlul şi dimensiunea ediţiei princeps. Ar mai fi fost şi o a treia certitudine, anul apariţiei, 1922, dar aş fi riscat să trimit lectura într-o direcţie apăsat-contabilicească.

Timp de trei ani şi jumătate, cât a durat scrierea (şi, pe mari porţiuni, rescrierea) cărţii, am beneficiat de sfaturile, ajutorul, opiniile, încurajările, ironiile, exasperarea şi entuziasmul (moderat) al unor prieteni. Rând pe rând, Horia-Roman Patapievici, Adriana Babeţi, Vladimir Tismăneanu, Cornel Ungureanu, Ioan T. Morar, Livius Ciocârlie, Mihăiţă Horezeanu, Marcel Tolcea, Robert Şerban, Victor Apreutesei, Rareş Moldovan şi – cu voia dumneavoastră, ultimul pe listă – Silviu Lupescu mi-au fost aproape cu vorba şi cu fapta, întreţinându-mi iluzia că nu m-am rătăcit definitiv pe multiplele cărări pe care m-am aventurat imprudent.

Îi mulţumesc marelui artist vizual Devis Grebu pentru comentariile sale grafice, adevărate exegeze critice, care au însoţit drumul acestei cărţi.

Pe lângă enervantele, destablizante şi întremătoare în acelaşi timp, comentarii de parcurs, Adriana Babeţi a făcut şi lectura finală a acestui manuscris. Îi mai spun o dată: Amice, eşti un prieten adevărat!

N-aş fi putut duce la bun sfârşit proiectul fără ajutorul unor oameni minunaţi care mi-au trimis, după scotoceli în adâncimile bibliotecilor occidentale, cărţi altminteri intruvabile. Rolul prietenilor mei Călin-Andrei Mihăilescu (a cărui legendară promptitudine şi ale cărui năstruşnice sugestii m-au salvat constant din ghearele angoasei… bibliografice), Eduard Koller, Daciana şi Doru Branea, Lidia Vianu, Gabriela Tucan, Vasile Docea a fost decisiv.

Tuturor, ca şi membrilor familiei şi altor apropiaţi care, cum se spune, „au dorit să-şi păstreze anonimatul”, le adresez profundele mele mulţumiri, deodată cu speranţa că cele 1 221 de pagini ale manuscrisului nu sunt întru totul inutile.

Am folosit în analizele din acest volum ediţia James Joyce, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*. Prepared by Hans Walter Gabler, with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1984. Am consultat, de asemenea, ediţii ale romanului din 1961 (Random House), 1968 (Penguin), 1986 (ediţia Gabler, republicată, fără secţiunea sinoptică, de către Vintage Books/Random House).

M-am ghidat, în preluarea citatelor din romanul joycean, după traducerea lui Mircea Ivănescu (*Ulise*, Editura Univers, 1984, în două volume, şi Editura Univers/Editura Fundaţiei Culturale Române, într-un volum, 1996), pe care am modificat-o (tacit şi uneori radical) când mi s-a părut că se îndepărtează de original. Ceea ce nu scade cu nimic meritele variantei lui M. Ivănescu.

Transpunerea citatelor din limbi străine îmi aparţine, cu excepţia cazurilor când numele traducătorilor sunt menţionate explicit. Îi aduc, şi pe această cale, mulţumiri profesorului Dan Negrescu pentru ajutorul acordat în „spargerea cifrurilor" limbii şi culturii latine.

M.M.

# Cele trei geografii ale lui *Ulysses*

De *Ulysses* trebuie să te apropii aşa cum se apropie predicatorul baptist analfabet de Vechiul Testament: cu

credinţă
.

William
Faulkne
r

Cartea de faţă e fiziologia (adică studiul vieţii) unui roman de 732 de pagini, publicat în 1922, care n-a murit deloc – deşi romanele mor câte puţin – şi nu va muri niciodată. Am scris-o având în minte trei forme geografice: o peninsulă, un arhipelag şi o insulă. Ele nu există pe nicio hartă. Şi totuşi, s-au născut treptat, într-un neştiut re-început de lume, în jurul unei cărţi – *Ulysses*, de James Joyce – şi-al colosalei energii declanşate în universul de celuloză şi spirit al modernismului. Chiar fără să-ţi propui, ideea distanţei – în timp şi spaţiu – impune o abordare în care geograficul dictează ritmul, intensitatea şi profunzimea naraţiunii: te crezi într-o geografie reală – şi Joyce îţi furnizează din plin informaţii topografice, toponimice şi topometrice (susceptibile să provoace atacuri de topofobie, create de dorinţa de a evada din multitudinea de spaţii ce proliferează la infinit) –, dar te descoperi dintr-odată într-un epic imaginar. Ţi se pare că un autor în pană de idei reciclează o poveste clasică, transpunând, cum o spune chiar el, *sub specie temporis nostri*, aventurile unui erou al Antichităţii. În fapt, el inventează, chiar sub ochii tăi, un nou cer şi o nouă lume.

Peninsula din această carte este o plăsmuire ivită din glisarea insesizabilă a Irlandei pe lângă ţărmurile englez-galez, francez, spaniol şi portughez, strecurarea erotică prin strâmtoarea Gibraltarului (locul de naştere al eroinei lui *Ulysses*, Marion Tweedy, căsătorită Bloom), pentru a se fixa, cu extremităţile sale nord-vestică şi nord-estică, în golful Trieste, pe de o parte, şi, pe de alta, într-o măruntă insulă, Itaca, din proximitatea Kefaloniei, la apus de Grecia continentală. Obligată de configuraţia geografică, peninsula e subţire, suplă, abruptă şi alungită precum un brici – poate chiar o figurare a briciului lui Occam, ilustrare geografică (şi ironică) a principiului parcimoniei.

Peninsula – simbol al indeterminării spaţiale, al ezitării între două stări, al căutării propriului drum, între uscat şi apă – corespunde naraţiunii biografice referitoare la naşterea, scrierea şi destinul romanului joycean. E o *ulisiadă* în care geografia a jucat un rol determinant. Plecat din Irlanda natală în 1904, Joyce a făcut din romanul său şi o istorie subterană a

trei oraşe – Trieste, Zürich şi Paris –, al căror aer l-a aspirat în pereţii poroşi ai romanului scris între 1914 şi 1921 departe de ţară. Divizată în trei părţi – *Protoistoria*, *Istoria* şi *Post-istoria. Anul unu* –, secţiunea peninsulară propune o naraţiune ce exfoliază corespondenţa, jurnalele, notele şi însemnările întâmplătoare ale autorului, pentru a le reuni într-un instrument de cunoaştere suplu, romanul. Adică o biografie cât se poate de *vie* a unui obiect căruia îi lipseşte – ca să ne jucăm puţin cu etimologiile – tocmai particula determinantă, *bios*.

Arhipelagul – suma celor optsprezece formaţiuni cvasi-insularizate ale romanului *Ulysses* – s-a impus aproape de la sine ca denumire generică a episoadelor inspirate de *Odiseea* homerică. E un paradox că o simplă înlănţuire de entităţi terestre presărate într-un mediu marin conţine un prefix, *arhi,* ce denumeşte supremaţia, începutul şi ordinea. Or, arhipelagul e forma cea mai impredictibilă şi dezorganizată a organizării. Când s-a vorbit de „obsesia structurării" la Joyce – începând cu cele cincisprezece povestiri din *Dubliners*, aranjate conform unor modele tematice şi cronologice rigide, şi continuând cu dispunerea aproape perfectă, în spirală, a lui *A Portrait of the Artist as a Young Man* – nimeni nu s-a gândit că tocmai arhipelagul ar putea sugera coerenţa extremă provenită din subiectivitatea incontrolabilă a episoadelor romanului.

Adunate sub emblema unei *odisee de hârtie*, capitolele nu-şi abandonează condiţia iniţială: aceea de insule născute din implozia peninsulei hiberniano-mediteraneene. Se recunosc, în fiecare dintre ele, nostalgia originii vechi (rădăcina celtică), dar şi lustrul seducător al ţărmurilor veşnic însorite, ce leagă miazăziul european de ultimul său picior sudic, Gibraltarul. În oglindă, această entitate nord-sudică îşi are contrabalansul desăvârşit în indeterminarea evreului, convocat pentru a popula cu fantasmele lui pragmatic-livreşti universul submers în neputinţe, frustrări, frici, fobii şi paralizii, ca într-un lichid amniotic coroziv, dar aspirând, prin vârfurile ce ies la suprafaţă, la idealitatea şi utopia zborului. Personaj insular sedus de magnetismul peninsulei, unul dintre protagonişti, Stephen Dedalus, poartă în nume blestemul aspiraţiei absolute ucise de precaritatea mijloacelor.

În fine, insula. Mi s-a părut că doar această formă geografică poate exprima senzaţia de ruptură, turbulenţă, desprindere de istorie, intoleranţă, fobie şi resentiment provocată de ambiţia nemăsurată a unui savant, Hans Walter Gabler, de a se substitui lui James Joyce şi de a propune, în 1984, o ediţie „critică şi sinoptică" a romanului. O ediţie diferită de cea publicată ori girată de Joyce, dar corespunzând celei efectiv scrise de acesta. Trebuie să ne-o imaginăm

asemeni insulei din *Le château des Pyrenées,* a lui René Magritte, desprinsă de apele mării şi plutind, arogant şi sublim, la înălţimi inaccesibile. O insulă care e totodată o construcţie inexpugnabilă, un castel ce s-a ridicat la ceruri deodată cu propriile rădăcini de piatră striată. De la nivelul privitorului – şi al cititorului – percepi doar zgrunţoşenia îmblânzită de intemperii şi vreme a ceea ce fusese subpământul ei, devenit un soclu opac şi zburător. Ea ascunde îndărătul unor metereze şi turnuri inexpresiv-ameninţătoare misterul perpetuu al unei poveşti repetate la infinit. Varianta la care avem acces e a îndrăzneţului şi vicleanului rege al Itacăi ce trăieşte în pielea unui obscur locuitor al Dublinului de la începutul veacului al XX-lea şi unde credincioasa Penelopă a fost devorată de propria ei ţesătură, din energia deşirării rezultând o năprasnică dorinţă de a-şi înşela soţul.

Rămân nemarcate, în această geografie a creaţiei, două oraşe: Zürich şi Paris. Adică tocmai acelea în care tehnicile narative ale lui James Joyce s-au radicalizat, în care romanul s-a smuls tradiţiei post-victoriene, pentru a-şi clama, cu o nemaiîntâlnită îndrăzneală, dreptul de a arunca în aer peste două milenii de dominaţie a *mimesis*-ului. Joyce a substituit oglindirii realiste o figură retorică încă nedefinită: ea începe ca un simbol, continuă ca o parabolă şi se încheie ca o formulă matematică al cărei sens n-a fost descifrat întru totul. Dar ele, Zürich-ul şi Parisul, marchează din plin, cu vechile lor creneluri de cetăţi ale acţiunii pozitive, creatoare de bunuri (primul) şi de valori spirituale (cel de-al doilea), întreaga geografie aproximată mai sus. Ele reprezintă elementul fluid, revolta materiei lichide contra sa însăşi, făcând posibilă curgerea dinspre vărsare spre izvoare şi contopirea apelor, altminteri calme, ale lacului Zürich, Senei şi râului Liffey, într-o învolburare de sunete şi cuvinte ce se fac ecoul „viersului răsunător” al Sirenelor homerice. Şi, în egală măsură, al infernului unde-şi aveau acestea sălaşul, printre „mormane de-osăminte,/ De trupuri moarte, putrede de oameni”.

Istoriile literare şi analizele critice vorbesc, aproape fără excepţie, despre *Ulysses* ca despre un moment de vârf al modernismului, despre o radicalizare a diferenţelor stilistice şi teoretice faţă de literatura tradiţională. E o etichetă a romanului rămasă intactă până azi. O simplă comparaţie între formele de compoziţie romanescă de până la Joyce şi cele inaugurate de romancier (îndeosebi folosirea amplă a monologului interior, a fluxului conştiinţei, a subiectivităţii percepţiei temporale şi „evacuarea” autorului din paginile cărţii sale) explică şocul reprezentat de apariţia romanului. Mai puţin evidente pentru sensibilitatea tocită a mileniului al

treilea, dacă nu chiar de neînţeles, sunt acuzaţiile de imoralitate şi pornografie. O analiză atentă ar demonstra însă că nu acestea au primat – în ciuda verdictului de obscenitate – atunci când romanul a fost condamnat la tribunal. Primejdioasă era, pentru societatea ce tocmai ieşea din Primul Război Mondial, uşa întredeschisă spre camera cu secrete la care avusese până atunci acces doar un domn suspect din Viena, Sigmund Freud. O lume din care Dumnezeu fusese izgonit nu putea fi decât una a Infernului, presărat cu ademenitoarele, negrele diamante ale contestaţiei. Ceea ce a speriat, în 1920, n-au fost neapărat descrierile explicite din capitole precum *Circe* sau *Penelope*. De bine, de rău, astfel de lucruri se mai văzuseră în literatură. Cu adevărat ameninţătoare a apărut posibilitatea ca un bărbat onorabil să fie surprins într-o scenă de autoerotism desfăşurată într-un loc public.

Deşi extrem de activ în primele două decenii ale veacului al XX-lea, modernismul era, totuşi, un curent cultural marginal. Marea izbândă a lui *Ulysses* e de a fi transformat periferia în centru, cu tot ceea ce semnifică, din punct de vedere literar, acest lucru: obsesia noului, a diferitului, a fragmentarului, a nevăzutului, a interzisului. Lectura cărţii a reprezentat proba obligatorie a admiterii în clubul celor care-şi asumaseră identitatea lumii şi a istoriei ca fiind un amestec de „futilitate şi anarhie" – ca să citǎm sintagma faimoasă a lui T.S. Eliot. Cu vremea, s-au adunat nenumărate mărturii ale celor care, deşi au încercat, n-au reuşit să ducă până la capăt lectura cărţii. A devenit chiar un motiv de mândrie, în unele medii intelectuale, să te lauzi că n-ai citit *Ulysses*. Ori, dacă l-ai citit, să afirmi ritos că n-a meritat efortul. Şi că, în general, cei care-l parcurg sunt fie snobi, fie au prea mult timp liber, fie şi-au pierdut cu totul umorul.

Cartea e, într-adevăr, epuizantă. Dar nu şi epuizabilă. Unele segmente s-au perimat, altele şi-au pierdut, prin decontextualizare, forţa de impact. Dar astfel de neajunsuri îşi au originea în romanul ca atare, în forţa lui de iradiere devastatoare. Apanajul noutăţii l-a supus, chiar înainte de a fi fost publicat în întregime, doar pe baza fragmentelor tipărite începând cu martie 1918 în *The Little Review* şi apoi în *The Egoist,* la imitare, copiere, parodiere şi multiplicare. Un şir întreg de scriitori n-ar fi existat – pur şi simplu n-ar fi existat – fără asumarea de către James Joyce a rolului de a închide robinetele literaturii cunoscute până atunci şi de a ordona – cum se spune în limbajul de azi – resetarea jocului. Joyce a sfărâmat imensul bloc de granit al tradiţiei realiste şi a pus pe fiecare piatră steguleţele multicolore şi trufaşe ale modernismului.

Dar modernism înseamnă, chiar şi în ziua de azi, elitism. Or, în ce măsură mai poate fi definită drept elitistă o carte despre a cărei ediţie „critică şi sinoptică" informa, chiar pe prima pagină, în 1984, ziarul cel mai citit al planetei, *The New York Times*? În ce măsură stă această noţiune în picioare în faţa sutelor de mii de exemplare vândute anual din roman? Succesul comercial constant e datorat, într-o proporţie considerabilă, prezenţei în manuale şi cursuri universitare. Dar popularitatea dobândită cu ajutorul mass-media marchează dispariţia graniţelor dintre *mainstream* şi *elită*. Într-o perspectivă acut sociologică, orice autor cu succes durabil îşi pierde însuşirile intrinseci, prin remodelare involuntară pe calapodul abordărilor canonice ale momentului. Există, dincolo de veghea geloasă a puriştilor, o neobosită saturnalie în care vârful şi baza, extrema stângă şi extrema dreaptă, centrul şi marginea îşi reformulează identităţile prin contact direct şi nu arareori violent.

Astfel e posibil ca, într-o fotografie celebră, unul din marile simboluri ale culturii populare, Marilyn Monroe, să traducă, pentru ochiul nesigur, neantrenat şi lesne manipulabil al omului de rând, semnificaţii neştiute ale romanului. Lectura cititorului educat vizează, prin definiţie, profunzimile. Pentru acesta, cărţile nu au suprafaţă, ci doar adâncime. Două veacuri de critică literară ne-au învăţat să privim dincolo de aparenţe şi să stoarcem sensuri din ceea ce autorul – mai inteligent decât majoritatea cititorilor săi – a aşezat la rădăcinile creaţiei. Astăzi, sensul a urcat vertiginos spre „coaja lucrurilor". El a devenit *ceea ce se vede*, o imagine la care ai acces instantaneu, fără medierea vreunui guru ori cârjele exegeticii atotştiutoare.

În 1955, fotografa preferată a lui Marilyn Monroe, Eve Arnold, o surprinde pe actriţă având în mâini un exemplar din *Ulysses*. Indiferentă la tot ce o înconjoară, ea pare absorbită de lectură. Nu e, de altfel, singura fotografie în care Marilyn Monroe citeşte ori e alături de scriitori celebri. Şi nu e vorba doar de soţul ei, Arthur Miller. Fotografiile cu Truman Capote şi cu Carl Sandburg valorează, fiecare, cât un capitol de istorie literară. Dar *această* fotografie are o particularitate: e singura în care descifrăm fără nicio dificultate numele autorului şi titlul cărţii. Intenţia de a transmite un mesaj era aşadar vădită. După configuraţia paginilor, Marilyn e cufundată în capitolul *Penelope*, lungul monolog interior confesivo-erotic al lui Molly Bloom. Clişeele sunt luate într-o zi când starul se dusese să-l viziteze pe Norman Rosten. Acesta, un poet şi dramaturg faimos în epocă (i se spunea „Bardul din Brooklyn"), era cel mai vechi prieten al lui Arthur Miller.

Dată fiind reputaţia actriţei de sex-simbol cu o expresivitate oprită la formele rotunde ale corpului şi la culoarea blondă a părului, jurnalişti cinici n-au ezitat să folosească fotografia pentru a imagina o reclamă la cartea lui Joyce: „Dac-o poate citi Marilyn, o poţi citi şi tu”. Nu e locul să anulăm aici stereotipia privind precaritatea intelectuală a faimoasei actriţe. E suficient să parcurgi măcar *Fragments: Poems, Intimate Notes, Letters*, ce cuprinde texte ale acesteia scrise între 1943 şi 1962, ori lista cărţilor din biblioteca ei vândute de Christie’s la o licitaţie, în 1999, pentru a cădea pe gânduri. Departe de a fi o analfabetă înzestrată de natură cu o înfăţişare divină, Marilyn Monroe era o avidă cititoare de literatură de calitate.

Semnificaţia fotografiei din 1955, „Marilyn la Long Island (New York) citind *Ulysses* de James Joyce”/„Marilyn on Long Island (New York) Reading James Joyce’s *Ulysses*”, e construită cu multă atenţie. Ea reprezintă o clară declaraţie pe care Norma Jean Baker (pe numele ei real) ţinea s-o facă: în lumea modernă, diferenţele dintre elită şi mase au dispărut. Orice intelectual, oricât de rafinat, poate găsi un motiv de delectare în filmele uşurele ale lui Marilyn, după cum, în contrapartidă, ea însăşi, blonda paradigmatică, obiectul sexual, corpul splendid care şi-a devorat creierul, are acces neîngrădit la cultura înaltă. Ba chiar la cea mai complicată reprezentare a ei, romanul *Ulysses*. Imaginea e, într-adevăr, uimitoare. Nu are nimic falsificat, „jucat”, deşi conţine, în aparenta ei neglijenţă, o didactică bulversantă: surprinde contactul nemijlocit, brutal, de-o carnală asprime – o cruzime tandră şi complice, augmentată de forţa imaginii – între cultura înalt-elitistă şi cultura populară.

Mai mult de-atât, fotografia – făcută aproape la întâmplare, dacă e s-o credem pe Eve Arnold: Marilyn e în costum de baie, nefardată şi necoafată – propune un protocol de lectură de-o mişcătoare naturaleţe. Actriţa mărturisea că avea mereu cartea la îndemână, în maşină, şi citea adesea cu voce tare părţi din ea, până când lectura devenea obositoare. E aici, în mărturisirea simplă a unei cititoare neprofesioniste, intuiţia felului în care trebuie abordat modernismul: din unghiuri diverse, în mod repetat şi prin modificarea modalităţii obişnuite de acces la semnificaţii. Cititul cu voce tare, pentru tine însuţi, e la fel de nenatural ca un cântat în gând. Marilyn atrăgea astfel atenţia asupra uneia dintre însuşirile primordiale ale lui *Ulysses*: forţa incantatorie a cuvintelor. Ea restituia romanului – al cărui pol opus îl reprezintă intensa vizualitate – condiţia originară, homerică, de *text rostit*.

Exemplarul din *Ulysses* aflat în poala lui Marilyn Monroe uneşte două universuri ale căror şanse de întâlnire ar fi trebuit să fie, practic, excluse. Şi totuşi: privirile absorbite de lectură ale actriţei şi poziţia de maximă flexibilitate a tipăriturii – ca un abandon, ca o sugrumare, ca o negare a solidităţii tipografice –, intensitatea aproape sonoră a fotografiei (ca şi cum ai auzi-o pe Marilyn silabisind frazele interminabile ale episodului final) vorbesc despre fuziunea, în adâncuri, a două entităţi antagoniste: cuvântul şi imaginea. Există în abandonul de sine al lui Marilyn, în renunţarea la apanajele care-o făcuseră celebră, în concentrarea nejucată recunoaşterea capitulării: măcar o dată, zeiţa nu seducea, ci era sedusă. Privirea capătă un rol esenţial – tocmai pentru că nu-i vedem ochii. Din fascinaţia lor binecunoscută subzistă doar direcţia văzului ancorat în cuvânt. Întregul mit al blondei prostuţe, al femeii fatale, al profesionistei ce a reinventat sexualitatea sucombă în această scenă simplă şi improbabilă, care în mod normal ar trebui să stârnească zâmbete. Dar ea provoacă, dimpotrivă, nelinişte şi curiozitate. Simţi că odată cu împreunarea de mituri ce anulează codurile culturale se produce un scurtcircuit prin care „cartea murdară" a lui James Joyce – dar de consum privat – e acceptată în lumea unidimensională a sexualităţii de consum public.

De aici, cărările se întretaie la nesfârşit. Un autor care a dedicat un studiu ingenios secvenţei discutate emite ipoteza că ar fi vorba despre asumarea de către Marilyn a unui rol (cel de reprezentant al culturii populare) aflat în postura de a „absorbi" simbolul de maximă vizibilitate al „literaturii înalte". Privirea ei ar fi, prin urmare, una „voaieristică". Marilyn nu „vede" propriu-zis, ci străpunge paginile, pentru a se opri în ochii uimiţi ai cititorului obişnuit. Dar nu numai atât: „La un anumit nivel, fotografia trebuie să înregistreze ceva ce s-a petrecut cu adevărat" (Brown, 1996: 175). Or, ca eveniment, ca întâmplare reală, anul 1955 devine punctul unde, mediat de căutătura scormonitoare a femeii care-a dobândit celebritatea exhibându-şi chipul şi corpul, modernismul elitist îşi dă întâlnire cu mesagerii culturii de consum.

Nesigură, totuşi, că metafora privirii va fi suficientă pentru a anula distanţa dintre cele două nivele culturale, Marilyn pune la bătaie şi atuul care-o făcuse celebră – propriul corp. E îmbrăcată într-un costum de baie intens colorat, în dungi paralele, ce aminteşte de echipamentul îndrăzneţ al feministelor de la începutul veacului al XX-lea. În debutul episodului *Penelope*, Molly Bloom lansează un atac vitriolant împotriva doamnei Riordan, motivele principale fiind

zgârcenia femeii, dar mai ales antipatia acesteia faţă de „costume de baie şi decolteuri” („bathingsuits and lownecks”). Or, ce putea fi mai explicit decât sfidarea directă şi asumarea *literală*, decât transpunerea în imagine a exasperării lui Molly, care, prin intermediul lui Marilyn, devine cititoarea propriilor cuvinte?

Indiferent ce alte semnificaţii vom da acestei întâlniri, rolul lui Marilyn Monroe e esenţial: ea a acceptat să fie fotografiată (Eve Arnold venise doar să „simtă” atmosfera în care trăia vedeta atunci când nu se găsea în luminile rampei), ea a ales decorul – un parc plin de scrâncioburi şi leagăne pentru copii –, ea a decis postùra, ea a adus şi cartea. Varianta unei înscenări sofisticate e exclusă, datorită faptului indubitabil că Marilyn Monroe avea constant asupra ei cartea lui Joyce. O întrebare pertinentă ar putea fi: dar de ce o avea? Pentru că era cu adevărat interesată de scrisul lui Joyce? Pentru că mediul ei intelectual firesc era, în acei ani, ca şi în ulteriorii, cel al elitei culturale americane? Or, abia din acest punct poate începe cu adevărat un răspuns la întrebarea: de ce (mai) e citit *Ulysses*?

Cu siguranţă, nu pentru bogăţia narativă. Subiectul poate fi rezumat, fără a pierde ceva esenţial, în doar câteva fraze: *Ulysses* spune povestea, întinsă pe parcursul unei singure zile, 16 iunie 1904, a unui cetăţean oarecare din Dublin, Leopold Bloom. Eroul e însoţit de dimineaţă, mai precis de la ora opt, până târziu în noapte, când se întoarce acasă, epuizat de întâmplările, ce n-au nimic extraordinar în ele, ale zilei. Istoria micii odisee e alcătuită din obsesiile şi maniile unui personaj şters, aproape invizibil, şi din transcrierea gândurilor sale. Bloom e obsedat de imaginea soţiei, Molly, care îl aşteaptă acasă pe Blazes Boylan, agentul şi amantul ei, dar şi de amintirea copilului mort, Rudy, la numai unsprezece zile după naştere. Aproape întâmplător, Bloom îl detectează pe Stephen Dedalus, băiatul amicului său, Simon Dedalus, în care distinge un posibil substitut al fiului mort. După o serie de aventuri groteşti la o maternitate, la casa de toleranţă a lui Bella Cohen şi într-un refugiu de noapte al vizitiilor, Bloom îl aduce pe Stephen acasă la el, în strada Eccles, numărul 7. Acolo, pe jumătate adormită, Molly Bloom, obosită de evenimentele erotice prin care trecuse în după-amiaza zilei, rememorează, într-un monolog interior aproape lipsit de semne de punctuaţie, întâmplările cu iz sexual mai mult sau mai puţin pronunţat care i-au marcat existenţa.

Nici identificarea paralelei cu *Odiseea* lui Homer nu constituie un motiv destul de puternic pentru a parcurge sutele de pagini, altminteri greu lizibile. Din spirit de prevedere,

James Joyce a pus în circulaţie, prin intermediul unor prieteni „de nădejde” – Carlo Linati şi Stuart Gilbert –, două scheme (nu întru totul identice) ale cărţii. Acestea funcţionează asemeni unor chei de lectură, atrăgând atenţia asupra ambiţiilor „enciclopediste” ale autorului, dar rezolvând şi chestiunea echivalenţelor odiseice. Lucru cu atât mai necesar cu cât secvenţele originare nu sunt niciodată transpuse mecanic. *Ulysses* nu e o aducere la zi a *Odiseei*, ci o grădină generoasă din care scriitorul a ales, după pofta inimii, produsele adecvate momentului, subiectului, personajului ori împrejurării descrise. Tehnicile narative sunt atât de importante, încât unii critici le-au ridicat la rang de personaje relevante pentru povestirea ca atare. Într-un mod neaşteptat, Joyce pare să pună în practică o cerinţă a *corespondenţelor* baudelairiene, născute din comerţul metafizic dintre spirit şi simţuri.

O motivaţie adâncă există totuşi. Ea se referă la „crearea unei universalităţi a limbajului” şi la „dezintegrarea ordinii ierarhice a societăţii prin forma exoterică în care e descrisă aceasta” (Horkheimer, 2002: 35), făcute posibile de către Homer şi în care Joyce se regăsea instinctiv. Ele sună ca nişte invitaţii de a adânci experimentul, de a ajunge pe partea cealaltă a lucrurilor – la fel de vizibilă şi detestabilă – şi de a le contrapune un model de egală forţă expresivă. Homer vorbeşte, simultan, dublul limbaj al epicului şi al mitului, imprimând textului o „stilizare nostalgică”, un regret după o realitate care, în chiar momentul când începe să fie descrisă, se transformă în opusul său. La Walter Pater, „mitul justifica scrisul”. La Joyce, „scrisul justifică mitul prin rescrierea acestuia” (Aubert, 1992: 114). Rescrierea dobândeşte astfel o legitimitate care e, la rândul ei, şi mitologică, dar şi o reflectare „modernizată” a poveştii unui loc şi-a unui timp: o continuă reluare, prin negare parţială, a originilor.

În ce priveşte funcţia aproape obligatorie a literaturii clasice – *delectarea* sau *divertismentul* –, *Ulysses* şi-a dezamăgit profund cititorul. Şi asta în ciuda umorului presărat din abundenţă în paginile cărţii şi a ironiei fine în care e scăldată rătăcirea benevolă a lui Leopold Bloom. Citirea lui *Ulysses* echivalează, şi azi, cu urcarea Golgotei, adică un drum presărat cu suferinţe şi eforturi. La capătul lui, poţi să declari, în legitimă apărare, că ai parcurs o carte „intimidantă”, „impenetrabilă” şi „pretenţioasă”, aşa cum exclamă un jurnalist american. O carte a non-evenimentelor, în ale cărei ultime pagini protagonistul se întoarce acasă frânt de oboseală şi, după ce pălăvrăgeşte cu Stephen Dedalus în bucătărie, „sărută dosul nevestei şi apoi adoarme”.

E greu de crezut că o comisie de scriitori, istorici, critici, biografi, specialişti în artă şi „intelectuali publici", convocaţi de Modern Library în 1998 pentru a stabili lista celor mai bune cărţi scrise în limba engleză în secolul al XX-lea, a plasat *Ulysses* pe locul întâi doar pentru astfel de motive. Scandalurile numeroase în care a fost implicat romanul mai ales în primii zece ani după publicarea, în condiţii aventuroase, în Franţa, i-au asigurat un loc de frunte în lista cărţilor „blestemate". Dar asta n-ar fi fost suficient pentru a-l menţine atât de multă vreme în prim-planul interesului public şi critic. *Lady Chatterley's Lover*, romanul lui D.H. Lawrence, interzis vreme de treizeci de ani, nu concurează nici măcar la un loc între primele o mie de cărţi ale secolului. Nici *Lolita* lui Vladimir Nabokov, care a trecut prin aceleaşi furci caudine ale acuzaţiilor de obscenitate şi imoralitate, nu poate spera vreodată să fie, precum *Ulysses*, Everestul literaturii. Multă lume îl citeşte din motive extra-literare sau, aşa cum spune, într-un context cu totul diferit, un personaj din *The Misfits* (1961), ultimul film încheiat al lui Marilyn Monroe, fără niciun motiv: doar „pentru că există".

În absenţa unor studii sociologice serioase, e imprudent să te avânţi pe o pistă pur speculativă. Întrebarea *de ce*? îşi poate găsi răspunsuri parţiale în abordările care descriu *ce* este, de fapt, romanul lui Joyce. În primul rând, *Ulysses* e o carte greu de citit. Ceea ce nu e doar constatarea unei stări de fapt, ci aproape o judecată de valoare. Romanul derutează pentru că modifică în permanenţă regulile jocului, realocând unor entităţi tradiţionale funcţii noi. Prin însuşi aspectul parodic – o rescriere în cheie minoră şi cu semnele schimbate a *Odiseei* – ea se relevă a fi creatoare atunci când pare să distrugă (drept dovadă, nesfârşitele jocuri de cuvinte) şi instituie o energie generatoare de frumos pe buza haosului. Sondarea psihicului uman atinge dimensiuni nemaiîntâlnite, şi ca profunzime, şi ca expresivitate. Nu e o exagerare să vedem în el un roman totalitar – prin ambiţia neţărmurită de a nu ocoli niciun aspect al existenţei umane, fie el nobil ori abject. Un mare autor american merge până la a defini romanul drept „o comedie a informaţiei" (Bellow, 2015: 261), adică acumularea (i)responsabilă de date şi fapte, de reticenţe, trivialităţi şi absudităţi pescuite din adâncimile unui psihic impregnat, în egală măsură, cu obsesii sexuale şi aspiraţii metafizice.

Demers chirurgical prin excelenţă, *Ulysses* opune sensibilei filozofii a fiinţei frusteţea insolenţei, detonând pactul secretului şi obligându-l pe cititor să fie martorul celor mai cumplite dezvăluiri despre anatomia, fiziologia ori patologia umană. Înfăţişarea brutală conduce, într-o primă instanţă, la o

percepţie monstruoasă a realului, pentru ca, într-o a doua, să scalde o lume întreagă în lumina infamiei şi a obscenului. Toate acestea – secretul, monstruozitatea, obscenitatea – aparţin unor cutume sociale condamnate de comunitate. Dar Joyce nu ezită să le legitimeze, în numele dreptului de a spune totul şi de a aduce în prim-plan probele relevante privind definirea umanului. Scriitorul l-a admirat încă din copilărie pe Odiseu, văzând în el cea mai complexă întrupare a fiinţei umane. Dar asta nu însemna că eroul homeric era o sumă a însuşirilor pozitive. Din contră, pe lângă vastele lui capacităţi de a seduce, nu s-a dat în lături să mintă, să înşele şi să ucidă. Cruzimea, chiar mascată în ingeniozitate, nu devine însă prin rescriere mai frumoasă, ci doar tolerabilă.

Problema relaţiilor – sau, mai precis, a echivalenţelor şi analogiilor – dintre *Odiseea* şi *Ulysses* alcătuieşte un prim cerc hermeneutic. Pe lângă intenţia iniţială de a scrie o povestire cu titlul „Ulysses", Joyce plănuise chiar să dea numele *Ulysses at Dublin* întregii colecţii narative *Dubliners* (1914). Mai mult, însemnările din perioada încheierii volumului de poezii *Chamber Music* denotă o prezenţă persistentă a *Odiseei* în felul în care-şi gândea creaţia. Nu e o exagerare să vedem, aşadar, în eposul homeric un *factor ordonator* al întregii producţii literare a lui Joyce. Ezitant şi neclar, modelul există şi în piesa *Exiles*, dar atinge apogeul în *Ulysses*. Felul în care ea funcţionează practic a constituit multă vreme subiectul dezbaterilor, ipotezelor şi deciziilor critice. De la asumarea la nivel subtextual („monologul interior" de care vorbea Larbaud), la o nouă metodă de investigare a realului („metoda mitologică", semi-ironizată de T.S. Eliot) sau de „epifanizare progresivă", identificată de Hugh Kenner, ea a acoperit toată plaja de supoziţii şi sugestii posibile. (Conceptele unei cercetătoare din România, Arleen Ionescu, referitoare la traducerea, interpretarea şi „preluarea" lui Joyce, „ostilitate" şi „ospitalitate", şi-ar putea găsi o fericită exemplificare şi în „aproprierea" modelului clasic de către creaţia modernistă – v. Ionescu, 2014.)

Hugh Kenner, un extraordinar critic şi eseist literar, pune în evidenţă o modalitate surprinzătoare prin care Joyce s-a raportat la originalul homeric. În opinia sa, „corespondenţa fundamentală nu este între întâmplare şi întâmplare, ci între situaţie şi situaţie" (Kenner, 1987a: 181). Ceea ce înseamnă că eforturile de a suprapune rătăcirile ulyssiene şi deambulările lui Leopold Bloom vizează un context mai larg decât cel al evenimentelor. *Odiseea* se reflectă în *Ulysses* prin analogii şi permutări, nu prin reflectare directă şi imitare literală. Pentru a evidenţia o situaţie, trebuie să izolezi mai întâi o temă. În

această perspectivă, lucrurile se ilumineză chiar din preambulul romanului, în primul dintre cele trei capitole-punte ce leagă *A Portrait of the Artist as a Young Man* de *Ulysses*. E vorba de tema *uzurpării*. Ea funcţionează pe mai multe paliere, de la cel concret, la cel metaforic: Buck Mulligan uzurpă drepturile lui Stephen Dedalus asupra turnului Martello, aşa cum Irlanda însăşi e uzurpată de englezi. În aceeaşi notă, amantul focos, Hugh „Blazes" Boylan, uzurpă dreptul de soţ al lui Leopold Bloom, iar seninul profesor Deasy îşi adjudecă abuziv prestigiul înţeleptului Nestor.

Inamiciţia dintre Odiseu şi Poseidon e transcrisă în adversitatea pe care tânărul Stephen trebuie s-o înfrângă în *ineluctabilele* metamorfoze ale imaginarului poetic şi filozofic ce-i jalonează existenţa şi gândirea. Parodia nu e evidentă din prima clipă, deoarece principalul ei element constitutiv, comicul, survine doar odată cu intrarea în scenă a lui Leopold Bloom. Or, această subtilitate regizorală determină profilul viitor al celorlalte personaje. Stephen Dedalus nu-şi arată atributele de fiu – în ciuda prezenţei marcate a tatălui biologic, Simon – decât atunci când Bloom începe să împrumute profilul (fie el unul degradat, ridicol, insignifiant) al lui Odiseu. Până şi soţia acestuia, Molly, poate fi confundată cu o nimfă (cea dintâi apariţie a femeii, episodică, stă sub semnul lui Calypso). Doar atunci când Bloom *uzurpă* atributele regelui Itacăi nimfa se metamorfozează în regină şi patul conjugal se transmută într-un athanor alchimic în care dospesc materiile prime, alcătuite din vise şi dorinţe, ale irepresibilei sexualităţi a femeii-Pământ.

Dată fiind concentrarea temporală a naraţiunii, aluziile trebuie găsite în noduri de expresivitate şi în acţiuni simbolice, mai degrabă decât în similitudini comportamentale şi în desfăşurarea efectivă a evenimentelor. În planul de adâncime, corespondenţele se convertesc în opusul lor: Bloom nu are nimic din distincţia regală a lui Odiseu, Molly Bloom e o Penelopă care-şi înşală bărbatul şi aşa mai departe. Ele au însă consistenţă şi persistenţă la nivelul gesticulaţiei mărunte şi al micro-imaginilor ce redau viaţa cotidiană, proiectată astfel într-o neaşteptată ramă mitologică. Identităţile-uzurpări se nasc nu din alegerea cuvintelor, ci din folosirea lor în contexte ce trimit, dincolo de orice dubiu, la o realitate anterioară, inventată de Homer. Analogiile alcătuiesc, astfel, o reţea proprie de semnificaţii, ancorate într-o bază pe care cititorul se presupune că o cunoaşte – sau că măcar o intuieşte. Ea înseamnă, ca semnificaţie ultimă, transpunerea mişcării fizice în mişcare simbolică – în sensul definiţiei clasice a simbolului:

„un semn, un obiect, o imagine care corespunde unor alte semne, obiecte sau imagini".

Formelor geografice deja menţionate – peninsula, arhipelagul, insula – li s-ar putea adăuga a patra: golful. *Ulysses* e imaginat şi ca un port spre care converg mesagerii tuturor civilizaţiilor, contestatarii şi comentatorii, purtătorii de mituri şi ideologii, emisarii celor mai exotice tărâmuri, formele de agregare ale ambiţiilor şi mentalităţilor, stereotipurile individuale şi naţionale, evenimentele banale şi cele de rezonanţă istorică. *Ulysses* nu lasă nimic neconsemnat, nici sublimul fiinţei umane, nici grotescul şi vulgarul. Ele sunt aşezate pe acelaşi palier, neierarhizate şi nesistematizate, într-o suverană indiferenţă faţă de prejudecăţile cititorului sau de stereotipiile de lectură. Romanul nu face niciun compromis şi nu aşteaptă vreo răsplată, impasibil şi opac asemeni unui menhir în mijlocul unei pieţe pustii.

Masiv şi multistratificat, textul e accesibil însă datorită atentei structurări a naraţiunii. Divizat în trei părţi importante (*Telemachia*, *Odyssey* şi *Nostos*), împărţite, la rândul lor, în episoade (trei, douăsprezece, trei), conform unei cerinţe clasice, el are tendinţa de a simplifica şi de a complica în chiar momentul când optează pentru una sau alta din strategii. Se observă cu uşurinţă cum complicaţiile simplifică şi simplificările conduc la complicaţii. *Ulysses* e alcătuit din simetrii răsturnate, din echivalenţe care dictează atât asupra vecinătăţilor, cât şi asupra lucrurilor petrecute la distanţă. Ţesătura deasă de aluzii şi ecouri textuale, plăcerea de a anticipa şi apoi de a reveni, amplificând un mesaj deja cunoscut, l-a împins pe Joyce la numeroase rescrieri şi adăugiri. Ele au constituit baza unui război îndelungat, violent şi aproape deloc ştiinţific, începând cu 1985, după publicarea ediţiei „critice şi sinoptice" a lui Hans Walter Gabler, până la începutul anilor '90. Avantajul acestui handicap e că întregul roman devine o imensă cutie de rezonanţă în care persistă ecourile tuturor intervenţiilor autorului.

Dar în măsura în care e deschis, *Ulysses* este şi prizonierul propriilor limitări. Pentru a cuprinde cât mai mult, el intensifică frecvenţa şi varietatea lexicală, transformând pagina în ceea ce unul dintre marii specialişti în Joyce numea „jocuri de cuvinte multitemporale şi multiteritoriale" (Ellmann, 1972: 2). Acestea constituie o sursă de fascinaţie exercitată de *Ulysses* din prima clipă, contribuind la crearea unor domenii de studiu ultraspecializate. Lucrul e posibil prin constanta dublă focalizare a „vocii şi scrisului, afectului şi raţiunii, a corpului şi limbajului, entuziasmului şi cunoaşterii" (Boheemen-Saaf, 2004: 197). Prin limbaj – mai mult decât

prin povestire – autorul reuşeşte admirabile volute culturale, suprapunând, de pildă, tradiţia iudeo-creştină şi cea ebraic-elenă. Convocarea unor vocabule ori sintagme din repertoriul religios stabileşte o reţea de expresivităţi care-şi transcende funcţia imediată la nivel de episod, metamorfozându-se în metafore ce funcţionează ca repere ale întregului.

Una dintre cele mai complicate legături descrise de *Ulysses* e aceea dintre tată şi fiu. Moartea lui Rudy la vârsta de unsprezece zile pare a fi sursa unor probleme durabile, cu ample reverberări în existenţa de zi cu zi şi de noapte cu noapte a personajului. Ultima relaţie sexuală între Leopold şi Molly Bloom avusese loc în 27 noiembrie 1893, adică în urmă cu peste zece ani şi jumătate. Dorinţa de a avea un fiu e legată constant şi obsesiv de frustrările sexuale ale bărbatului. Autointerdicţia de a finaliza un coit indică teama de a nu cauza o nouă tragedie. Paternitatea prin ricoşeu – nicio coincidenţă de vârstă, Stephen Dedalus fiind născut în 1882, aşadar, cu un deceniu şi ceva înaintea lui Rudy – are o explicaţie pur psihologică: Bloom încearcă să ardă etapele vieţii, lăsând în urmă intervalul suferinţei, „procurându-şi" un fiu gata maturizat, în compania căruia ar putea să-şi lecuiască frustrările.

Dar conexiunea efectivă dintre Bloom şi Stephen nu se produce fără dificultăţi. Şi asta mai ales datorită faptului că personajele sunt şi altceva decât ne sugerează modelul homeric. Stephen nu e doar Telemah, ci şi o variantă parodică a lui Hamlet, o reîntrupare a Fiului Risipitor (sau, mai bine zis, a Fiului Jefuit), a căutătorului absolutului şi frumuseţii, Siegfried, a Călătorului din fabulele mistice germane ale Evului de Mijloc. La rândul lui, Bloom e Odiseu, e Evreul Rătăcitor, e Sindbad Marinarul, e reformatorul politic şi social paranoic, e Bunul Samaritean şi soţul netiranic al unei Şeherezade care tocmai îşi descoperă, sub ochii noştri, talentul epic.

Apropierea dintre cele două personaje e un exemplu de subtilitate psihologică şi de construire a unei relaţii bazate pe o formă inedită de epifanie. Bloom nu depune niciun efort vizibil pentru a-l atrage pe Stephen. El simte faţă de tânărul poet o atracţie abstractă, impersonală, întru nimic comparabilă cu aceea a lui Gustav von Aschenbach faţă de Tadzio. Stephen nu e nici pe departe frumos ca o sculptură din Elada – deşi acest din urmă atribut, *grecitatea*, constituie marea obsesie a căutărilor sale. Bloom *descoperă*, pur şi simplu, că nutreşte sentimente paterne faţă de tânărul întâlnit de câteva ori în peregrinările acelei zile, fără a comunica însă deloc cu el. În timp ce Rudy aminteşte, fie şi onomastic, de bunicul său,

Rudolf, tânărul artist încă obsedat de „conştiinţa necreată" a rasei sale pare a fi din ce în ce mai mult Stephen şi din ce în ce mai puţin Dedalus. Contactul se produce atunci când tatăl protector îl salvează efectiv pe imprudentul intelectual ce consumase prea mult alcool şi se îndrepta vertiginos-bălăbănit spre cartierul rău famat al Dublinului. Dar nici atunci ei nu alcătuiesc o pereche, ci o sumă de comportamente complementare.

Legătura dintre Bloom şi tânărul Dedalus intrigă mai ales prin absenţa propriu-zisă a contactului direct. Relaţia e figurată de fulguraţia de gânduri şi senzaţii, de jerba de cuvinte disparate ce-şi vor găsi împlinirea abia în al şaptesprezecelea episod, în forma unui catehism ce pare să opacizeze şi ultima frântură de viaţă umană din cele două personaje. E o regăsire ce pare mai degrabă o întâmplare funestă. Fără s-o spună, Bloom intuieşte că, din punctul de vedere al relaţiei tată-fiu, Stephen e la fel de mort precât Rudy. El e resuscitat în monologul final al lui Molly, unde femeia obsedată de aventuri amoroase nu ezită să şi-l imagineze ca potenţial amant. În felul acesta, Bloom pare să încurajeze, inconştient, disponibilitatea soţiei spre legături extra-conjugale, după ce, pe tot parcursul zilei, o încurajase conştient, creându-i lui Blazes Boylan condiţiile pentru a-şi desfăşura impresionanta vigoare sexuală.

Bloom şi Stephen alcătuiesc antiteza perfectă: în timp ce bărbatul matur e interesat îndeobşte de chestiuni ce ţin de corp şi de funcţionarea acestuia, personalitatea tânărului se construieşte aproape exclusiv din vizitarea proceselor mintale, din neobosita activitate a creierului. Episodul al treilea al romanului, *Proteus,* e dedicat în întregime învolburării intelectuale din care se nasc ideile şi se metamorfozează la infinit în imaginaţia unui creator ce combină ameţitor însuşirile erudiţiei şi ale creativităţii. Nu întâmplător, capitolul *Scylla and Charybdis* pomeneşte de „mintea mistică", pentru ca încununarea eforturilor lui Stephen de a da o interpretare a lui *Hamlet* să fie marcată de un râs finalmente triumfător. Esenţa spirituală dobândeşte corp material prin încercarea de „a-şi elibera mintea de sub robia minţii". Dedalus, eroul mitologic al cărui ajutor îl implora la sfârşitul *Portretului artistului*, a fost înlocuit de Shakespeare. Bardul din Stratford renunţase la calitatea de fiu, devenind propriul tată – ba chiar părintele întregii sale seminţii, din care nu aveau cum să nu se nască şi eroii lui *Ulysses*.

Romanul e o cursă cu obstacole dispuse circular. El transcrie ambiţia lui Joyce de a imagina situaţii fără ieşire, pentru ca, finalmente, să indice grotesc-triumfător, aşa cum călăul arată capul victimei, soluţiile descoperite miraculos. E

ceva mortuar şi deconcertant într-un astfel de demers, mai apropiat de nebunia matematicianului şi de blestemul poetului, decât de obsesia arhitecturală a prozatorului. Într-o scrisoare către Harriet Weaver Shaw îşi dezvăluie atât ambiţiile, cât şi spaimele: „Îndatorirea pe care mi-am asumat-o din punct de vedere tehnic, de a scrie o carte din optsprezece puncte de vedere diferite şi în tot atâtea stiluri, toate practic necunoscute sau nedescoperite de tovarăşii mei de meserie, doar lucrul acesta şi natura legendei alese ar fi de-ajuns să zdruncine echilibrul mintal al oricui" (Joyce, 1966: 167). Cititorului îi e rezervată, aşadar, o singură şi umilă ipostază: aceea de victimă.

Modalităţile practice prin care Joyce se transformă pe sine într-o insulă greu accesibilă cititorului ţin de un procedeu tehnic (fluxul conştiinţei), dar şi de strategia opoziţiei permanente, aproape maniacale, dintre planul înalt-cultural (începând cu cel al echivalenţelor homerice şi continuând cu inepuizabilele dezbateri pe teme intelectual-abstracte) şi cel trivial. Acesta din urmă alcătuieşte un plan fix, spre care gravitează toate celelalte componente ale cărţii. Sublimul îşi află, în această logică, împlinirea doar prin contactul cu aerul tare al grosolăniei şi indecenţei, al depravării şi viciului. Forma labirintului dedalic e intactă, dar misterioasele lui coridoare au fost invadate de materii pestilenţiale, de scârna oamenilor şi a minţilor, de reziduurile josnice ale evenimentelor istorice. Artistul e condamnat să rătăcească la nesfârşit în labirintul-închisoare ce corespunde, el însuşi, unui labirint abstract, imaginat de propria minte în permanentă stare de excitaţie morală şi intelectuală.

Întâlnirea tată-fiu este posibilă printr-o epifanie. Numai iluminarea întunecatelor coridoare prin care-şi caută fiul deziluzionat drumul deschide perspectiva revelaţiei, a întâlnirii finale şi a reînceperii ciclului vieţii. Până atunci, eroii par a rătăci într-o lume a morţilor, a umbrelor stranii şi perverse. În plan practic, ea induce o tensiune greu de controlat între fragmentele de monolog interior, percepute ca forme naturale de manifestare a vieţii, şi tehnicile narative, de-o compactă artificialitate. Încercările repetate – şi nefructuoase – de a pulveriza supremaţia glasului interior au totuşi un efect benefic. Şi anume, crearea, la nivelul paginii de carte, a unui hibrid sonor-vizual, numit de un cercetător „polilog exterior" (Shipe, 2009: 209). Or, apariţia inevitabilă a unei alternative la vocile interioare duce la impas. Mitul poate exista numai dacă-l traducem în propriul nostru limbaj, re-travestindu-l în veşmintele socialului şi istoricului. Un Odiseu rămas prizonier al cuvintelor nematerializate în sunete ori imagini e la fel de

inutil ca şi o piesă de teatru care n-a devenit niciodată spectacol viu, luminat de reflectoare şi aplaudat de spectatori.

Din acest motiv, romanul trebuia ancorat într-un spaţiu la care să aibă acces oricine, fie şi sub forma studierii unei hărţi ori a răsfoirii colecţiilor de ziare. Dublinul ar fi, dacă e să împrumutăm un termen din tehnica fotografiei clasice, un *revelator*, elementul chimic prin care lumea vizibilă şi invizibilă a *irlandităţii* devine accesibilă. Mitul şi realitatea beneficiază de un tratament egal, deşi e evident că Joyce îşi asumă varianta clasică a creatorului, care în Irlanda primelor secole creştine era asimilat vizionarului şi învăţătorului. Chiar dacă postúra acestuia – aşa cum o ilustrează Stephen Dedalus – e în mare măsură comică şi parodică, el contribuie la crearea universului de semne ce dau sens căutărilor/ rătăcirilor aparent haotice ale lui Leopold Bloom. Faptul că întâlnirea lor efectivă se produce în capitolul *Circe*, episod al sondării adâncimilor psihice ale personajelor, are legătură directă cu trei dintre temele predilecte ale literaturii irlandeze timpurii, accesări ale lumii de dincolo, cunoscute sub numele de *imran* („rătăcire", „călătorie"), *echtra* („aventură", „expediţie") şi *bruiden* („adăpost"). Simpla rememorare a întâmplărilor prin care trec personajele arată că fiecare dintre ele se revendică cel puţin uneia dintre aceste teme.

Titlul romanului – pe care Richard Ellmann l-a calificat drept „intimidant" – are un rol unificator. El adună într-un spaţiu comun fragmente ce se revendică în proporţii diferite (şi uneori discutabile) din modelul homeric. Chiar dacă, tipologic, recunoaştem originalele, acestea beneficiază de un tratament acut subiectiv, mergând, de regulă, până la răsturnarea însuşirilor din *Odiseea*. Cazul cel mai flagrant este cel al directorului Deasy, „întrupare" a înţeleptului Nestor. Spre deosebire de original, copia e un exemplu de ne-înţelepciune, suficienţă şi confuzie intelectuală şi morală, aşa cum indică, de altfel, transcrierea fonetică a numelui, cvasi-identică cu *dizzy* („ameţit", „confuz", „derutat"). E demn de subliniat faptul că întreaga schemă „odiseică" a romanului poate fi întrevăzută chiar din primele trei capitole, deşi acestea nu-l au în centru pe Leopold Bloom, ci pe Stephen Dedalus. Din perspectivă modernistă, aceasta ar putea fi o subtilă aluzie la faptul că forţa de generare a operei stă în fragment, şi nu neapărat în întreg.

Prima parte a cărţii are, aşadar, un caracter didactic şi normativ. Scriitorul şi-a pus în practică ambiţia de a reface scriptic harta infinită a minţii umane, astfel încât avem „toate acele rupturi şi refaceri ale atenţiei, ezitările, jumătăţile de amintiri, derutele, apetenţa sau dezinteresul brusc pentru chestiunile sexuale, senzaţiile de foame sau greaţă,

somnolenţă, strănut, gânduri despre bani, răspunsuri adresate norilor sau luminii soarelui" (Ellmann, 1987: 84). Toate aceste sub-teme sunt preluate şi amplificate în celelalte cincisprezece episoade, prin rescriere, distorsiune tematică şi stilistică şi, mai ales, prin mereu neaşteptate schimbări ale tonului şi unghiului de narare. Ceea ce e dramatic şi grav într-un capitol poate deveni, prin alterarea perspectivei narative, ironic şi sarcastic în altul. Iubirea pură se metamorfozează în pornografie, iar dorinţa naturală se converteşte în obscenitate.

*Ulysses* e o carte atât de bine organizată, cu aspiraţii atât de ample, încât a înglobat până şi ideea de haos, făcând din el un caz particular al propriei perfecţiuni. Dilatarea ori comprimarea timpului şi a spaţiului în volute abrupte desfigurează realitatea, conferindu-i, după caz, valenţe infernale ori poetice. Drept consecinţă, personajele nu mai au o singură identitate, ci o pluralitate de înfăţişări, *construite* în funcţie de momentul şi locul unde au fost surprinse. Capitolul *Circe* reprezintă, din acest punct de vedere, apogeul metamorfozelor. Procesele halucinatorii se constituie într-un multiplicator de imagini şi senzaţii care amprentează radical comportamentul personajelor. Într-un climax infernal, se ajunge chiar până la modificarea sexului, a stării civile şi a epocii în care trăiesc. Dematerializare a unui produs impresionant şi prin consistenţa fizică, implozia reprezentată de monologul interior al lui Molly Bloom, *curgerea* efectivă din spaţiul de expresivitate diurn în cel al mlaştinii onirice nocturne sunt, în egală măsură, triumfuri ale psihologiei şi ale *formei* literare.

Decretat drept unul din cele mai radicale experimente moderniste, *Ulysses* nu-şi abandonează nicio clipă esenţa realistă, exprimată prin forţa excepţională de a *reprezenta*. Romanul dărâmă mituri, stiluri, moravuri şi tradiţii, dar se foloseşte din plin de resursele de absurd, umor, ironie şi sarcasm ce vin dinspre medievalitate – trecând prin Fielding, Sterne şi Thackeray – şi care au cunoscut o renaştere spectaculoasă în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Joyce redă realismului clasic, după ce-l distrusese, luciul fals-naiv şi grotesc din opera marilor clovni Cervantes, Shakespeare ori Rabelais. Modul său de operare e cel descris în capitolul *Ithaca*, unde se bea „într-o tăcere jocuserioasă" (*jocoserious silence*). Comicul, în *Ulysses*, nu e nici de situaţie, nici de limbaj. Jocurile de cuvinte, combinaţiile lingvistice ingenioase dovedesc mai mult inteligenţa decât umorul autorului. Râsul poate fi derivatul secund, exterior, al textului, reflectarea aproape obiectivă a faptului că personajele şi întâmplările au, în mod fatal, un aer burlesc.

Această formă de umor e instabilă şi impredictibilă. Ea privilegiază arbitrarul, gratuitul şi subiectivul, mizând pe atragerea cititorului în cercul iniţiaţilor şi al degustătorilor de aluzii absconse. În universul lui Leopold Bloom şi Stephen Dedalus, producătorii şi consumatorii de efecte comice îşi schimbă rolurile, într-un balet perpetuu al situaţiilor. La scară mare, există un raport clar statuat între jocularitate şi seriozitate: aproape întotdeauna cea dintâi se subsumează celei de-a doua, contribuind la cunoaşterea mai nuanţată a realităţii. Jerbele comice sunt, de regulă, scurte şi intense, brăzdând textul şi conferindu-i o flexibilitate pe care presiunea celorlalte componente (spaţiale, temporale, corporale, artistice, ştiinţifice, simbolice şi tehnice) i-o refuză.

Componenta carnavalescă a lui *Ulysses* a devenit, în ultimele decenii, de la sine înţeleasă. Comicul a constituit, încă din zorii studiilor sistematice ale romanului, un unghi de abordare privilegiat. Frank Budgen, prietenul, confidentul şi complicele lui James Joyce, definea în 1934 romanul drept o „comedie umană". Rând pe rând, toţi marii exegeţi, de la Richard Ellmann, Hugh Kenner, Fritz Senn, Karen Lawrence, la David Hayman ori Robert H. Bell, au insistat asupra acestei componente a cărţii, legând-o de marea tradiţie a negării şi răsturnării valorilor sociale şi morale dominante. Primul ciclu de şapte ani de la apariţia romanului a marcat începutul unei tradiţii carnavalesc-sărbătoreşti ce cunoaşte astăzi apogeul. Printr-o celebrare perpetuă, *Ulysses* îşi afirmă tot mai puternic însuşirile de operă populară şi comică. Ea debutează în 27 iunie 1929, când Sylvia Beach şi Adrienne Monnier au organizat un „festival" pentru a sărbători publicarea în franceză a lui *Ulysses*. Întâlnirea, desfăşurată în afara Parisului, la restaurantul Léopold (pentru a convoca spiritul lui Leopold Bloom!), a inaugurat o serie infinită de evenimente care marchează, în cele mai diverse locuri ale planetei şi în cele mai neobişnuite feluri, *Bloomsday*, ziua de 16 iunie.

Cele două organizatoare au invitat nume importante ale culturii momentului, de la Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Jules Romains, Jean Paulhan, Philippe Soupault, la tinerii Samuel Beckett şi Thomas McGreevy, pe care Ezra Pound îi considera nişte „sicofanţi" (v. Fitch, 1983: 291). Era vorba, aşadar, de o procesiune în cerc închis, chiar elitistă. Manifestările actuale beneficiază, dimpotrivă, de o participare de masă, transformată, nu arareori, în saturnalie. Lecturile întinse pe perioada întregii zile, costumarea după moda vremii, parcurgerea străzilor descrise în carte, concursurile de imitare a personajelor, parodierea şi refacerea în cheie comică a

scenelor sunt, toate, semne ale coborârii literaturii „serioase" în lumea proletarizată a interpreţilor improvizaţi.

Topirea creaţiei înalte, chiar elitiste, în forme de cultură populară (festivalul, ceremonia publică, parada, spectacolul etc.) reprezintă un fenomen indubitabil de masificare şi, indirect, de înfrângere a revoluţiei moderniste. Cultura populară a recuperat, folosindu-se din plin de tehnologie şi de mass-media, tehnica prin care era produs sensul în perioada de început a modernismului. Joseph Conrad vorbea de o răsturnare a relaţiei dintre *înăuntru* şi *afară*. Semnificaţia operei de artă nu se mai găsea în interior, asemeni sâmburelui în fruct, ci acesta, sâmburele, înfăşura fructul, dându-i sens. Criticii care s-au referit la Joyce în termenii *tehno-poeticii* (conform căreia „scriitorul, care e un co-producător al operei, alături de consumatori, este un inginer literar sau, poate chiar mai precis, un inginer poetic" [Theall, 1996: 139]) au avut, desigur, în vedere împrejurările care au făcut din *Ulysses* întruparea ideală a *operei deschise*. Hiperexpunerea publică multiplică la infinit semnificaţiile, astfel încât oricine poate avea acces la „enigmele" romanului, în funcţie de propria abilitate şi ingeniozitate. „Cititorul model" al lui Umberto Eco e invitat să părăsească scena, fiind înlocuit de cititorul-participant, ascultător ori privitor.

Dinamismul interior al romanului a făcut posibile cele mai năstruşnice interpretări – de la cele feministe şi postcoloniale, la cercetările cu pretenţii ştiinţifice abstracte, referitoare la mit, simbol, stil şi ideologie. Deşi ele forţează realitatea textului, trebuie remarcate, drept scuză pentru multiplicitatea interpretărilor, permanentele *răsuciri* ce se produc chiar pe parcursul unei lecturi simple. Ele sunt mai uşor de observat la nivel stilistic. Inconsecvenţa, mecanism al generării romanului, e transcrierea unei serii de alterări controlate ale modelului iniţial, derapaje textuale pe conturul unor semnificaţii dinainte stabilite.

Marea provocare a romanului constă în efortul, niciodată diminuat, de a pune de acord semnificaţia generală indusă prin titlu – cartea trebuie să fie o *poveste* ce-l are în centru pe Ulise, indiferent de masca purtată de acesta – cu semnificaţiile parţiale, conferite de fiecare episod, ori, în interiorul episoadelor, de secvenţele componente ale acestora. Inutil să subliniem că fiecare pagină citită se dovedeşte o negare a celei de dinainte, ca într-un principiu al dominoului inversat: „dărâmarea" pieselor reprezintă, de fapt, însăşi construcţia jocului. Acumularea incontrolabilă de amănunte şi informaţii – principala dificultate acuzată la lectură – se constituie într-un edificiu atent structurat, fără a deveni însă şi o naraţiune

propriu-zisă. Cititorul se află, aşadar, în posesia unui schelet, fără a şti prea bine cum arată obiectul pe care a pornit să-l exploreze. Fragilul fir narativ e acoperit, ascuns, copleşit de infinitatea de ipoteze iscate de fiecare propoziţie. A descoperi un sens presupune un proces euristic migălos – pe care l-am întreprins, după propriile puteri, în secţiunea *Arhipelag hibernian* –, dar rezultatele sale sunt, predictibil, parţiale şi provizorii.

Mai potrivită e perspectiva din care *Ulysses* trebuie privit drept o entitate *antirevelatorie* – atâta vreme cât premisele sale sunt echivalente cu concluziile (ca, de pildă, revelaţia lui Bloom referitoare la bunătatea omenirii). Frumuseţea cărţii constă în capacitatea ei, niciodată epuizabilă, de a genera sensuri, fără a privilegia o semnificaţie anume. *Ulysses* e o scriere profund anti-demonstrativă, în ciuda paradoxului că îşi are originea în dorinţa de a ilustra, la nivelul modernităţii, modul de funcţionare al vechilor mituri. Acestea supravieţuiesc prin transmutarea *muncilor eroice* în *munci retorice*. Stilul pune în umbră substanţa, experimentul reduce din importanţa poveştii, iar viziunea se coagulează din însumarea pierderilor la nivel de echivalenţe tematice, nu din suma simbolurilor ivite prin dubla focalizare, spaţială şi temporală, a naraţiunii.

Aceste lucruri pot fi urmărite, aproape didactic, în felul în care se dizolvă vocea narativă iniţială, acea atotputernică instanţă impersonală (îndeosebi din secţiunea *Telemachus*), într-o succesiune de echivalenţi stilistici ai acesteia. Odată cu intrarea în scenă a lui Leopold Bloom, în episodul al patrulea al romanului, textul începe să poarte măşti. Între vocea propriu-zisă şi sunetele care ajung la cititor se iveşte un spaţiu al ecourilor multiple, al impreciziilor fecunde, al aproximărilor generatoare de nelinişte existenţială. Nu ne mai aflăm în lumea veche, a mitului homeric, dar nici n-am ajuns încă în teritoriul modernităţii născute din contradicţii. Principalul aliat – limbajul – e, simultan, cel care înalţă baraje şi pune capcane, dar şi cel care serveşte drept ghid prin jungla de simboluri diseminate aleatoriu. Probabil că observaţia lui T.S. Eliot, conform căreia Joyce n-a avut stil, ci doar mai multe voci prin care-şi exprima gândurile, trebuie interpretată în lumina celor spuse mai sus. Aş adăuga, fără a altera această perspectivă, că nu este vorba de voci propriu-zise, ci de măşti prin care se produce o delimitare de ideea de conştiinţă creatoare, care a nutrit poetica prozei realiste.

Prin astfel de procedee, Joyce a devenit părintele unui nou fel de a concepe literatura. Autoeliminându-se treptat din paginile cărţii, el a edificat o *poetică a indiferenţei*. Normele

narative sunt abandonate şi înlocuite cu un stil al oportunităţii, ivit din adâncimile textului, şi nu un rezultat al dezvoltării acestuia. Autorul lui *Ulysses* nu edifică, ci excavează. El aduce la suprafaţă o construcţie a cărei principală însuşire o constituie forma mereu schimbătoare, în funcţie de distanţa, unghiul şi lumina în care-o percepem. Detaliile nu contează în sine, ci doar pentru locul şi rolul jucate ca parte a unui demers enciclopedic, suveran în raport cu orice încercare de a-i ştirbi integritatea. Amănuntele aluvionare se pot combina în orice formă şi pot primi orice conţinut, dar nu afectează coerenţa întregului. Secvenţele sunt acut-subiective, însă ansamblul rămâne abstract şi intangibil.

Cuvinte precum „clişeu" sau „imitaţie" apar explicit în roman, iar tentaţia creaţiei multiple („Ce-ar fi dacă aş scrie totul în două stiluri?") vorbeşte despre natura anti-ficţională a lui *Ulysses*. Re-facerea, re-crearea, transcrierea, dublarea, replica, parodierea implică existenţa unei entităţi originare solide, care limitează drastic raza de acţiune a imaginarului. Creativitatea se manifestă exclusiv ca energie exploratorie, ca insolită *invitation au voyage*, ca sălbatică şi impredictibilă alegere dintr-o inepuizabilă bibliotecă a invariantelor. Nevoia de expresivitate a romanului a devorat – nu doar în capitolul parodic prin excelenţă, *Oxen of the Sun* – toate formele imaginabile de stiluri şi metode literare. Asemeni unui căpcăun, pântecele gigantic al lui *Ulysses* depozitează (ori măcar face aluzie la) o infinitate de stiluri şi mode narative, neexcluzând împrumuturi din discursul ştiinţific ori al metatextualităţii. Asemeni unui dirijor nebun, autorul multiplu al cărţii a aruncat în aer portativele vechii simfonii şi a recompus, dictând ritmul şi tonul, o lucrare nouă, incluzând, de-a valma, notele originale, zgomotele de fond, reacţiile spectatorilor şi propriile indicaţii de interpretare, sunete dezarticulate şi mărci gestual-sonore ale derutei.

Într-o schemă grafică simplă, *Ulysses* poate fi descris drept un cumul de efecte retorice, încercări de a spune o „poveste", exhibarea unui evantai stilistic multicolor şi imponderabil. Altfel spus, conturul unei iluzii. Dar acesta e doar primul nivel, ascendent, prima înlănţuire de eforturi retorice, în care imaginarul încă-şi păstrează propriul rol. La atingerea înălţimii ideale (înţeleasă drept maximă legibilitate şi transparenţă a naraţiunii), desenul se răstoarnă şi, deodată cu el, materialele componente se învălmăşesc şi se recompun aleatoriu, într-o structură plină de fervoare energetică, dar cu o semnificaţie aproape neinteligibilă. Teoria *corsi e ricorsi* a lui Giambattista Vico, admirată de Joyce, îşi găseşte astfel o întrebuinţare plină de neprevăzut. „Schimbarea socială"

(interpretabilă ca nouă haină a romanului) nu se produce prin dezvoltarea graduală a limbajului şi-a formelor de existenţă organizate, ci prin aneantizarea lor: noul nu mai reprezintă reciclarea prin îmbogăţire a vechiului, ci reducerea acestuia la enigmatici atomi cu funcţii estetice.

Se explică, în felul acesta, şi de ce o mare parte dintre abordările romanului privilegiază studiul *dificultăţilor de scriere* şi de *lectură.* Dar asta nu duce prea departe. Interpretările pot să pună în evidenţă intenţiile şi să ordoneze sugestiile. Ce nu reuşesc ele e să redea senzaţia de *viaţă adevărată,* de rutină şi real. Ambiţia lui Joyce a fost să scrie istoria „celei mai obişnuite din zilele obişnuite" a unui personaj care întrupa, la rându-i, „omul comun". Din acest punct de vedere, *Ulysses* e un imens şi tragic balet, o încercare disperată a spiritului creator de a se înălţa la ceruri, conştient, însă, că ţinta lui se află mereu la îndemână: omul şi omenescul. Adică în cele mai banale (şi uneori jenante) gesturi şi postúri ale fiinţei ce nu poate fi redusă decât la propria ei unitate de măsură.

Între „principiul organic" de construcţie al romanului, identificat de unul dintre primii săi critici, şi eticheta „literatură de latrină", ataşată imediat după apariţie, destinul lui *Ulysses* a fost, privit retrospectiv, şi excepţional, şi normal. Istoria receptării sale coincide cu mai multe bătălii canonice violente, din care a reuşit, de fiecare dată, să iasă victorios. Nicio altă lucrare clasică – pentru că *Ulysses*, carte inclasificabilă şi purtând laurii tinereţii eterne, stă, totuşi, pe acelaşi raft cu *Vanity Fair*, *Le rouge et le noir*, *Great Expectations* ori *Război şi pace* – n-a beneficiat de atât de multe acuzaţii aparent absurde. Ca, de pildă, reproşurile care legau forma stranie de mesajul pe care l-ar fi purtat. Tehnica romanescă şi poziţia morală a textului nu s-au aflat vreodată într-o alianţă mai extravagantă. Şi totuşi, ea a fost intens invocată. Parţial, pentru că exegeţii n-au fost capabili să depăşească starea de perplexitate, parţial, pentru că nu era o intuiţie eronată: la Joyce, stilul *vorbeşte* în numele unei etici pe deplin asumate. Problema era că ea nu coincidea cu preceptele morale ale zilei. Din acest motiv, ipoteza că în *Ulysses* stilul şi tehnica dictează o anumită atitudine morală nu e întru totul hazardată.

Contestaţiile la adresa romanului, injuriile şi invectivele sunt – se observă acum – direct proporţionale cu incapacitatea de a identifica structura lui de adâncime. Cei care vorbeau de „scârboşenia" cărţii nu legau obscenitatea ei de cuvinte sau de scene explicit sexuale. Ei aveau intoleranţă la întreg. Neputându-l cuprinde, îl respingeau *de plano*. Fără să vrea, au

acreditat ideea *pornografiei ca formă*. Ceea ce, oricât sună de straniu, e un elogiu de care inamicii lui Joyce nu aveau cum să fie conştienţi.

Pe de altă parte, nici cei care au glorificat cartea nu păreau să fie conştienţi de miza ei reală. Până şi Edmund Wilson, marele critic american, s-a lăsat furat de scenariul „pozitiv" pe care l-ar fi propus Joyce: un elogiu adus vieţii, trăită într-o filozofică împăcare cu sine şi cu împrejurările nu o dată adverse. Însăşi *condiţia umană* (un alt concept, alături de cel de *viaţă cotidiană*, pe care Henri Lefebvre l-a teoretizat pornind tocmai de la Joyce) ar fi minunat ilustrată prin personajele care, deşi de provenienţă socială modestă, sunt purtătorii unor idei înalte. *Ulysses* e, spre norocul literaturii, mai mult de-atât: el repertoriază nu numai înălţimile spirituale ale minţii umane, ci şi subteranele psihicului şi bolgia fiziologicului. Nu e doar descrierea existenţei sub formele sale jubilatorii (erotism, plăcerea de a mânca şi de a bea, infinita satisfacţie de a pălăvrăgi), ci şi a disperării, eşecului, spaimei, negativităţii şi morţii.

În ciuda funcţiei negatoare în raport cu istoria literară, *Ulysses* menţine şi un reconfortant dialog cu tradiţia romanului britanic şi european. Situaţia e paradoxală: ca reformator, Joyce produce o ruptură colosală în interiorul sistemului, dar prin asta el nu devine anti-sistem. Cu alte cuvinte, n-a premeditat o explozie, ci a favorizat condiţiile imploziei. La suprafaţă, romanul continuă să semene destul de mult cu modelele din secolul al XIX-lea. În interior, maşinăria a fost aproape în totalitate înlocuită de o tehnologie necunoscută până atunci. Diferenţa e însă mai degrabă de natură calitativă decât morfologică: ea scurtează distanţele dintre diversele extremităţi ale cărţii (ideologice, tematice, simbolice), instituind un dialog conflictual ce desenează o hartă energetică fără precedent în istoria literaturii.

Cu adevărat uluitoare e modalitatea în care *Ulysses* se *smulge* din şirul marilor romane care l-au premers. În mod explicit, prin adoptarea drept model *tare* a *Odiseei*, el aduce un omagiu epicii clasice. Promisiunea din primele capitole ale cărţii, conform căreia scrierea se va păstra în interiorul graniţelor *romanului ca formă,* e abandonată în favoarea a ceea ce a fost descris drept o „estetică a comprehensibilităţii". Posibilitatea ca detaliul să genereze, în exact aceeaşi măsură ca întregul, sensuri şi să producă discursuri paralele e de-o noutate şocantă şi de-o agresivitate, în planul ideologiei literare, fără precedent. Dar sensurile şi discursurile sunt închise în alveola blindată a *ordinarului*, a obişnuitului care

anulează diferitul în chiar clipa când începe să fie perceput ca excepţional.

Pentru cititorul avizat, marele spectacol îl constituie reţeaua de infinite corespondenţe diseminate pe parcursul cărţii. Ele îşi răspund, în ecouri îndepărtate, alcătuind o supratemă cvasi-muzicală a povestirii. Extinzând, de la capitol la capitol, tehnica fluxului conştiinţei, Joyce îşi anulează, de fapt, propria identitate. El suspendă astfel principala armă prin care ar fi putut impune naraţiunii coerenţă şi linearitate: vocea autorului. Textul seamănă din ce în ce mai mult cu o *glosolalie,* o înşiruire de cuvinte necunoscute care au însă, în lumea lor, semnificaţii precise. Această aproximare a vidului, intuiţia faptului că există mereu un *dincolo* accesibil, dar străin, constituie marea invenţia a lui James Joyce şi sursa fascinaţiei durabile exercitate de cartea sa. Dar, mai presus de orice – în ciuda prejudecăţii că *Ulysses* e o sumă de transcrieri mecanice ale gândirii incoerente a unui scriitor ce vrea să-şi umilească cititorii –, el spune o poveste. Poate chiar cea mai frumoasă dintre poveşti: despre viaţă şi moarte, despre iubire şi trădare, despre dorinţă şi aşteptare, despre secret şi mărturisire, despre măreţie şi orgoliu, despre ambiţie şi renunţare, despre mereu inoportunele bune intenţii soldate cu eşec, despre ură şi prostie, despre seducţie şi oroare, despre poezia fiziologicului şi grotescul abstracţiunii, despre depărtare şi vis, despre iluzie şi cunoaştere, despre bărbat şi femeie.

Provocarea unei cărţi precum *Ulysses* o constituie aducerea la acelaşi numitor a numărului infinit de *obiecte* generate de actul scrisului. Ele sunt, toate, semne ale fragmentarului, ale autonomiei trufaşe a percepţiei moderne. Şi, într-un plan superior, mărci ale naraţiunii care-şi aşteaptă interpretarea. Vom şti *ce se întâmplă* în *Ulysses* numai dacă avem o viziune fermă a ceea ce *ar trebui să se întâmple*. Altfel spus, numai dacă acceptăm că romanul n-ar fi existat niciodată, dacă lui James Joyce nu i-ar fi venit ideea să reîncifreze un mit a cărui enigmă fusese demult tradusă pe înţelesul omului comun. Însă lumea empirică a lui *Ulysses* e cu totul altceva decât suma episoadelor din *Odiseea* împrumutate pentru a reface, cu instrumentar modernist, istoria măririi şi decăderii modelului ilustru. Romanul e, într-o logică de-acum predictibilă, o dislocare violentă, urmată de eforturi din ce în ce mai absconse de a reface profunzimile momentului iniţial de manifestare a mitului – adică o epifanie segmentată, o revelaţie sugrumată, un carnagiu stilistic, o naraţiune ciopârţită după logica distrugerii-ce-înnoieşte, tipică modernismului agresiv propovăduit de Ezra Pound.

Caracterul geografic al romanului a fost intens analizat şi demonstrat. Problematice rămân relaţiile cărţii cu istoria. E limpede că James Joyce este îndatorat tradiţiei istoriografice a secolului al XIX-lea, o tradiţie mitizantă prin excelenţă. Impactul futuriştilor italieni s-a dovedit însă decisiv: pretenţiile universaliste au fost mai întâi acceptate pasiv, ca şi cum ar fi generate de epicentrul obiectivităţii absolute, iar ulterior topite în magma subiectivităţii agresive şi atotdevorante. Cunoaşterea istorică e şi imposibilă, şi irelevantă, iar textul care depune mărturie trebuie, la rându-i, să renunţe la predictibilitate şi coerenţă. Aceasta e şi o formă a aroganţei, dar şi a respingerii provincialismului. Ea pune între paranteze una dintre însuşirile discursului istoriografic cu mare trecere între intelectualii irlandezi contemporani cu autorul lui *Ulysses*: fervoarea patriotic-naţionalistă. Atunci când A.E. (George Moore) îi spunea tânărului Joyce: „Mi-e teamă că în tine nu există suficient haos pentru a crea o lume", avea perfectă dreptate. Sufletul şi mintea lui Joyce erau ale unui autocrat.

*Ulysses* nu s-a născut din goluri, ci din explozia *plinurilor* stilistice, narative şi simbolice ale unui secol în care s-au spus atât de multe istorii personale şi publice, încât îngroparea lor, cu pompă retorică, era inevitabilă. Dacă, la un capăt, romanul trăieşte prin înregistrarea impersonală a impulsurilor şi instinctelor ce alcătuiesc reţele de mişcări browniene, la celălalt el desăvârşeşte procesul de ascundere a vizibilului în subteranele conştiinţei ori în labirinturile carnivore ale subconştientului. Au existat înaintea lui Joyce autori care au procedat, pe spaţii limitate, într-un mod aproape identic. Ce aduce fundamental nou Joyce e derapajul ghidat, intenţionalitatea agresivă, execuţia impasibilă, răceala de complotist sângeros – sau, într-un limbaj mai tehnic, „deliberarea intelectuală", cum o numea Herbert S. Gorman. Această gesticulaţie diabolică de scormonire în conştiinţele personajelor reprezintă una dintre cele mai violente încercări ale modernismului de a frânge coloana vertebrală a culturii tradiţionale. *Ulysses* depozitează imagini, cuvinte şi senzaţii, pe când idealul inamicilor săi îl constituie reflectarea realităţii şi devoalarea cât mai rapidă a semnificaţiilor.

„Epicul corpului uman", despre care Joyce îi vorbea lui Frank Budgen, oferă o cheie importantă de acces la descifrarea minţii omeneşti, aşa cum se manifestă ea în spaţiul dintre Adevăr şi Plauzibil. Nu tot ce aflăm în *Ulysses* poate fi demonstrat ca adevărat ori fals, dar tot ce ni se spune stă sub pecetea posibilului. Doar faptul că noi nu avem acces direct la procesele psihice, la ceea ce s-ar putea numi *poetica conştiinţei,* ne împiedică să emitem judecăţi definitive. Pentru

a le înţelege, trebuie să le urmăm şi să le descriem pas cu pas, pentru a capta momentul revelaţiei – cel în care conştiinţa se smulge din subconştient. Adică exact aşa cum procedează Joyce atunci când decide să suspende tehnicile narative realiste, pentru a le substitui procedeul asocierii simbolice a artelor, organelor corpului uman, culorilor, locurilor şi reperelor temporale.

Fiinţa umană ni se relevă astfel asemeni *omului vitruvian* al lui Leonardo da Vinci, în mişcare şi statică, căutându-şi evadarea în cercul ce sugerează infinitul, dar şi prizonieră a pătratului ce-i descrie finitudinea. E o *fiinţă geografică* pe al cărei chip sunt figurate efortul şi mândria, concentrarea şi indiferenţa, speranţa şi resemnarea, teama şi orgoliul, vinovăţia şi ataşamentul, neliniştea şi exaltarea, cum şi toate celelalte perechi de sentimente şi procese psihice ce ţin în echilibru precara fiinţă umană. Pătratul şi cercul sunt astfel proporţionate încât se unesc atunci când picioarele şi mâinile sunt în echilibru perfect, alcătuind la bază un triunghi isoscel, şi având drept centru ombilicul. Poate nu întâmplător, *Ulysses* a fost descris şi ca o capodoperă a artei cubiste. Şi cu siguranţă James Joyce şi-a conceput romanul ca pe o lentă şi tot mai decisă extindere a grecescului *omphalos* asupra Emisferei Vestice.

Leonardo sugera prin desenul său echivalenţa dintre corpul uman şi modalitatea de funcţionare a universului. Omul în general e *cosmografia del minor mondo*, „cosmografia microcosmosului". Omul lui Joyce e proiecţia minţii unui Vitruviu care şi-a distrus planşeta de arhitect, şi-a rupt liniarele, echerele, raportoarele, creioanele de cărbune şi grafit, trusa izografă, florarele, compasurile, riglele, T-urile rotative. Copleşit de dimensiunea dezastrului, nu i-a mai rămas decât să se reinventeze, să se ridice şi să reconstruiască – nu altfel decât chimistul Frankenstein –, tridimensional, cercul şi pătratul în interiorul cărora va scrie, cu fermitate şi groază, orb într-o Gaza în care e propriul său sclav, mai întâi un cuvânt, apoi altul, şi altul: „Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead…".

Romanul *Ulysses* a apărut în 2 februarie 1922, la Paris. Nicio editură din lumea anglo-saxonă nu-şi asumase riscul de a tipări o carte condamnată încă înainte de-a fi fost scrisă pe de-a-ntregul. Onoarea editorilor din Statele Unite şi Marea Britanie a fost salvată de o librăreasă din Princeton stabilită pe malul Senei, Sylvia Beach. Deşi nu editase în viaţa ei nici măcar o broşură, domnişoara Beach a luat decizia nebunească de a-şi asuma tipărirea *romanului blestemat* sub sigla micului

ei magazin de cărţi. Librăria se numea „Shakespeare and Company" şi se afla în Cartierul Latin al capitalei franceze. Când, în dimineaţa zilei menţionate – care coincidea şi cu aniversarea de patruzeci de ani a lui James Joyce –, librăreasa-editoare aşeza cartea în vitrina clădirii din rue de l'Odéon, nr. 12, se scria unul din marile momente ale modernismului literar, dacă nu cumva cel mai important reper al acestuia. Coperta cărţii masive era albastră, cu litere albe – un omagiu adus culorilor naţionale ale Greciei, patria eroului care-i inspirase lui Joyce tratatul său de metafizică, melancolie, visare, nevroză şi concupiscenţă. Cântărea un kilogram şi cinci sute cincizeci de grame şi avea 732 de pagini.

În 14 decembrie 2000, casa de licitaţii Christie's din New York vindea un manuscris din cartea lui Joyce la preţul de 1 546 000 de dolari. Era o formă intermediară a capitolului *Circe*. Câteva luni mai târziu, Sotheby's din Londra scotea la vânzare o variantă a lui *Eumaeus* – al şaisprezecelea episod al romanului –, obţinând 861 200 de lire sterline, adică 1 231 540 de dolari. Sume astronomice, la care s-a ajuns probabil şi pentru că vreme de patruzeci de ani nu se mai înregistrase pe piaţa manuscriselor joyceene nicio altă mişcare. Pe lângă aspectul financiar spectaculos, se identificau astfel două noi variante ale unor capitole ale romanului, adăugându-se celorlalte, puţine, deja catalogate, oferite publicului prin *James Joyce Archive*, şi textului complet, transcris de mâna lui Joyce, cunoscut sub numele *Manuscrisul Rosenbach*.

Aflat în posesia Muzeului cu acelaşi nume, o filială a Free Library of Philadephia Foundation, *The Rosenbach Manuscript* conţine textul întreg, de aproximativ 800 de pagini, al lui *Ulysses*. Suportul nu e uniform: cea mai mare parte e alcătuită din pagini independente, dar corpusul include şi două caiete cu episoadele de încheiere ale romanului, *Ithaca* şi *Penelope*. Prestigiul enorm al manuscrisului e datorat faptului că el reprezintă, în cazul fiecărui capitol, „trecerea pe curat" a întregului text de către James Joyce. Primele pagini sunt (re)scrise în luna noiembrie 1917, la Locarno, iar ultimele datează din toamna lui 1921, la scurt timp înainte de tipărirea cărţii.

Importanţa manuscrisului e, în lumea joyce-ologilor, capitală. Fiind redactat, de la cap la coadă, de către autor, s-ar putea afirma că el reprezintă *ultima dorinţă* a lui Joyce privind forma şi conţinutul romanului. Hans Walter Gabler l-a şi considerat, când a demarat ediţia sa „critică şi sinoptică", apărută în 1984, textul de la care a pornit în demersurile sale. În realitate, lucrurile sunt infinit mai complicate. Împrejurările

au făcut ca între ceea ce a scris autorul cu mâna lui şi alterările produse, mai întâi, la nivelul dactilogramei, iar mai apoi la cel al corecturii, al adăugirilor în şpalt şi tipăririi, să fi apărut diferenţe semnificative. Manuscrisul achiziţionat de dr. Philip Rosenbach în ianuarie 1924, la o licitaţie unde se vindea biblioteca lui John Quinn, un mecena din New York care-l cumpărase direct de la Joyce, a devenit un adevărat obiect de adoraţie. Nu e o exagerare să vedem în el un Sfânt Graal al criticii textologice joyceene. Un Sfânt Graal ciobit, dar strălucitor.

Manuscrisul Rosenbach a reprezentat oglinda carnivoră care i-a devorat pe mulţi dintre editorii marelui roman. El a constituit una din probele-martor în bătăliile duse pentru stabilirea „testamentului olograf" şi tipăriturile puse pe piaţă în diverse etape, începând cu anul 1922 şi, practic, până în clipa de faţă. Cea mai uluitoare constatare e că opt dintre capitolele ediţiei princeps, apărută în 2 februarie 1922, nu sunt identice cu paginile Manuscrisului Rosenbach – ceea ce a dus la concluzia că tipografii au cules textul de pe alte variante, între timp pierdute. Iar acestora li s-au adăugat completările de ultim moment ale lui Joyce, făcute în şpalt. Ele au sporit volumul romanului cu o treime. Manuscrisul oferit spre vânzare lui Quinn e anterior trimiterii la tipografie a cărţii, fiind scris de Joyce pe baza unor variante de lucru pre-existente. Paradoxul e că singurul manuscris complet al romanului, datorat lui James Joyce însuşi, nu corespunde formei tipărite pe care acelaşi James Joyce a girat-o făcând corecturile, adăugând masiv şi dând bunul de tipar.

O speculaţie destul de răspândită susţine că ar fi existat şi un manuscris intermediar, copiat după cel aflat în proprietatea avocatului Quinn. Acest presupus manuscris ar fi fost folosit pentru a obţine dactilograma de pe care s-a făcut culegerea tipografică. Dar cine şi când a operat modificările, e imposibil de stabilit. N-a fost exclusă nici ipoteza – hazardată – ca, în paralel, Joyce să fi lucrat la două manuscrise diferite: unul destinat vânzării, în formă olografă, celălalt pentru tipar.

Oricum, istoria a avut şi o urmare. La câteva luni după dobândirea manuscrisului, doctorul Rosenbach i-a scris lui Joyce că ar fi vrut să achiziţioneze şi şpalturile romanului. E cunoscută replica lui Joyce, un catren batjocoritor, născut din faptul că titlul romanului fusese scris greşit de către solicitant: „Rosy Brook he bought a book/ Though he didn't know how to spell it./ Such is the lure of literature/ To the lad who can buy it and sell it". Ceea ce nu l-a împiedicat ca, la rându-i, să încerce să răscumpere – fără succes – manuscrisul pe care i-l vânduse iniţial lui John Quinn.

Pentru a rotunji acest mic excurs printre manuscrise, greşeli de tipar şi bani, ar merita spus că în vara lui 2009 un exemplar al ediţiei princeps, din 1922, a romanului – purtând numărul 45, din prima sută tipărită pe hârtie olandeză confecţionată manual – a fost licitat la preţul de 275 000 de lire sterline. Întâmplarea face din *Ulysses* cea mai scumpă carte a unui autor din secolul al XX-lea. Specialistul în manuscrise Pom Harrington remarca frumuseţea exemplarului şi faptul că albastrul iniţial al copertei – acel albastru egeean atât de drag lui Joyce – nu s-a alterat deloc, datorită grijii arătate de prima proprietară a cărţii, o doamnă Hewitt Morgan. Aceasta îşi procurase romanul – încă interzis în Statele Unite – pe sub mână, într-o librărie „subversivă" din Manhattan, în anii 1920. Să mai spunem că singurul capitol care avea paginile tăiate era ultimul, *Penelope*, capitol care, alături de *Circe*, concurează la titlul de campion al obscenităţilor şi pornografiei. Ceea ce explică, poate, de ce şi Marilyn Monroe avea deschisă cartea tocmai la acele pagini.

James Joyce a murit la Zürich, în 13 ianuarie 1941, şi a fost înmormântat două zile mai târziu în cimitirul Fluntern. A fost o procesiune simplă, fără serviciul catolic, refuzat de soţie, pe motiv că „nu-i poate face aşa ceva" soţului aflat de multă vreme într-o violentă coliziune cu Biserica Catolică. În afara familiei şi a prietenilor, a baronului Derwent, ataşatul britanic la Berna, a poetului Max Geilinger, din partea Societăţii Elveţiene a Scriitorilor, a câtorva intelectuali şi universitari, a participat şi tenorul Max Meili, de la Schola Cantorum Basiliensis. El a cântat aria „Addio terra, addio cielo", din *L'Orfeo* de Monteverdi. Nimeni însă din partea Irlandei. Preşedintele Éamon de Valera, informat că Joyce renegase religia catolică, dăduse ordin ca niciun oficial irlandez să nu fie prezent la înmormântare.

Lucrurile au avut însă o urmare în egală măsură cinică şi comică. În primăvara lui 2002, ministrul Artelor, Patrimoniului, Comunităţii, al Gaeltach-ului şi al Insulelor se întorcea la Dublin de la Paris purtând, cu infinite precauţii, o valiză. Conţinutul acesteia era de o valoare inestimabilă. Sau, dacă dorim să ştim conversia în bani a ceea ce se afla acolo, era vorba de 15 milioane şi jumătate de dolari. Suma fusese plătită de statul irlandez pentru aproximativ cinci sute de pagini de manuscrise şi de corecturi, cumpărate de la Alexis Léon, fiul lui Paul Léon, prietenul apropiat al lui James Joyce din perioada pariziană. Era vorba despre manuscrisele unor variante timpurii ale romanului *Ulysses* şi de o parte din corecturile la *Finnegans Wake*. Paul Léon le salvase din ultimul apartament locuit de familia Joyce la Paris, înainte de

plecarea intempestivă în Elveţia, de teamă că vor fi distruse (Franţa se afla deja sub ocupaţie nazistă) ori scoase la vânzare de proprietăreasă. Aceasta pretindea că foştii chiriaşi nu-i achitaseră sumele datorate (ceea ce era adevărat). În ce constă cinismul şi ironia? În faptul că numele ministrului care s-a ocupat de repatrierea manuscriselor lui Joyce (contra imensei sume de mai sus) era Síle de Valera. Adică nepoata preşedintelui Irlandei, care-i refuzase rebelului auto-exilat dreptul de a fi onorat de propria ţară. Un deznodământ demn de istoriile truculente ale chefliilor cinici din capodopera lui Joyce.

Cifrele din titlul lucrării de faţă, 732, se referă, cum spuneam, la numărul paginilor primei ediţii a lui *Ulysses* – unul dintre puţinele lucruri incontestabile privind cartea. Alte cifre ar putea la fel de bine să trimită la exemplarele tipăriturii princeps: 1 000. Sau la raportul, 18/24, dintre episoadele împrumutate de Joyce din totalul cânturilor *Odiseei* homerice. Sau la anii cât a durat scrierea cărţii, aproape 8. Sau la secvenţele fără punctuaţie, tot 8, ale capitolului final. Ori la grosimea în centimetri, iarăşi 8. Ori la ocurenţa, prin dublare, adică 88, a cuvântului simbolic *yes,* în ultimul episod al romanului. Dar am simţit că aş fi mers prea departe: această din urmă cifră ar fi putut fi interpretată, aşa cum se şi întâmplă în unul dintre capitolele cărţii, drept o promisiune a infinitului, a lecturii neîntrerupte şi a sensurilor inepuizabile, prin răsturnarea, sub forma grafică, multiplicată, mirifică şi monstruoasă, a semnului ∞. Astfel încât am rămas la ceea ce este evident şi inconturnabil: *Ulysses, 732*.

# I
# Odiseea de hârtie

Protoistoria: 1904-1913

# O Penelopă din Galway, înaltă, cu păr roşcat

Într-o scrisoare din 30 septembrie 1906, trimisă de James Joyce de la Roma fratelui său Stanislaus (Stannie), printre obişnuitele relatări privind greutăţile vieţii de zi cu zi, cu amare referinţe la bani, problemele de sănătate ale lui Giorgio (fiul său avea atunci un an şi câteva luni), viaţa literară din Dublin, găsim şi următoarea mărturisire, în P.P.S.-ul epistolei: „Am în cap o nouă povestire pentru *Dubliners*. Are de-a face cu dl Hunter" (Joyce, 1975: 112). Povestirea urma să se intituleze „Ulysses", iar protagonistul ei corespundea unei persoane reale, locuitor al capitalei Irlandei, Alfred H. Hunter. În urmă cu vreo doi ani, în iunie 1904, în timpul unei încăierări din care Joyce ieşise cam mototolit, domnul Hunter îi sărise în ajutor şi-l condusese acasă. Despre acest „bun samaritean" circula bârfa că „era evreu şi avea o nevastă care-l înşela" (Ellmann, 1982: 162).

Deşi Joyce n-a scris niciun rând din povestire, a mai menţionat-o o dată în corespondenţa cu Stanislaus. În 13

noiembrie 1906 i se confesa: „M-am gândit să încep povestirea *Ulysses*, dar am acum prea multe griji" (Joyce, 1975: 127-128). În aceeaşi scrisoare îl chestiona direct: „Cum îţi place titlul povestirii despre Hunter?" (Joyce, 1975: 131). În 3 decembrie îi cerea fratelui amănunte despre modelul potenţialului erou, despre ce-şi amintea sau ce-a mai aflat în legătură cu el. Rămâne din această poveste informaţia privitoare la originea etnică a bărbatului cumsecade şi la faptul că avea o soţie care-i punea coarne. Nu va folosi amănuntele în scrisul său din perioada romană, dar ele vor constitui preţioase puncte de pornire în marele proiect pe care-l va demara câţiva ani mai târziu.

Până în vara lui 1912, când Joyce s-a întors pentru ultima oară în Irlanda, nu prea s-a mai auzit mare lucru în legătură cu *Ulysses*. Obosit, tracasat, nervos, frustrat, va scrie, la date imposibil de precizat, mai multe scene ce vor fi incorporate aproape *ad litteram* în cel de-al treilea episod al romanului, *Proteus*. Despre acesta, Margaret Anderson, una din editoarele lui *The Little Review*, a spus că e fragmentul ei favorit şi că, probabil, nu va avea prilejul să publice prea des un text de o asemenea valoare. Observaţia sună a politeţe de circumstanţă sau chiar a autogratulare. În fapt, *Proteus* conţinea suficiente elemente şocante, fiind primul fragment din roman compus aproape în întregime în tehnica fluxului conştiinţei. Referinţele esoterice şi manevrarea de către protagonist, Stephen Dedalus, a unui complicat sistem de oglinzi filozofice îndemnau la o lectură mediată, ce presupunea străbaterea unor culoare multiforme şi multilingve. Relativizarea spaţiului şi a timpului îşi găsea, în meditaţiile lui Stephen, un mediu adecvat de proliferare şi metamorfozare, după modelul personajului mitologic.

În 1914, în martie, într-o stare de exuberanţă provocată de semnarea contractului de publicare a lui *Dubliners*, Joyce a început lucrul propriu-zis la romanul pe care-l purtase în minte ani în şir. Perspectiva şi tonul erau total diferite faţă de ceea ce scrisese până atunci: „Romanul urma să însemne o trecere de la studentul narator obsedat de sine şi fără pic de umor, din *A Portrait,* la satiristul omniscient din *Ulysses*" (Bowker, 2011: 212). Dar nu numai atât. Multiplicarea unghiurilor de vedere, diversificarea planurilor narative şi varietatea experimentelor literare, retorice şi comportamentale ar fi făcut din numele agresivului zeu al vânturilor marine un titlu la fel de potrivit al cărţii care, iniţial, părea lipsită de anvergură. Finalmente, ea avea să se transforme într-un pariu cu miză colosală.

În 16 iunie 1915, o altă misivă expediată din Trieste lui Stanislaus, redactată în germană, anunţa că, într-o formulă

diferită, embrionul menţionat cu opt-nouă ani mai devreme începea să prindă contur: „Am scris ceva. Primul episod al noului meu roman *Ulysses* e scris. Prima parte, Telemachiada, e alcătuită din patru episoade; a doua, din cincisprezece, adică rătăcirile lui Ulise, iar a treia, întoarcerea acasă a lui Ulise, din alte trei episoade" (Joyce, 1975: 209). După cum se observă, structura proiectată a romanului nu corespunde întru totul celei finale. Formula tripartită e menţinută, însă numărul capitolelor diferă. La publicare, prima parte va fi alcătuită din trei episoade, a doua, din douăsprezece şi a treia, din trei. Episoadele menţionate în scrisoarea către Stannie, în număr de douăzeci şi două, s-ar fi apropiat mai mult de cele douăzeci şi patru de cânturi ale *Odiseei,* dar tot nu ar fi reprezentat o suprapunere tematică perfectă.

De altfel, era evident încă din această fază că Joyce n-a urmărit să scrie o parodie – în speţă, a *Odiseei* –, ci să dea o replică. Marele său talent, remarcat de Richard Ellmann, era de a *transforma*, nu de a imagina. Povestirile din *Dubliners* erau inspirate adeseori de relatările fratelui său, Stanislaus, şi e posibil ca însăşi ideea relatării în stare de veghe, a lui Marion (Molly) Bloom, să fi provenit din obiceiul acestuia de a-şi nota într-un jurnal gândurile de dinainte de a adormi. În opinia lui Ellmann, „Stanislaus a fost primul dintr-o serie de inşi pe care s-a bazat pentru a-şi procura ideile." Mai mult, Joyce era conştient de această particularitate a scrisului său, aşa cum s-a confesat mai târziu în discuţiile cu Frank Budgen: „N-ai observat, atunci când îmi dai o idee, cât de mult pot *eu* să scot din ea?" (Ellmann, 1968: XV). S-ar putea compune, pornind de aici, un text nu despre Marele Creator, ci despre Marele Transformator.

Povestea romanului *Ulysses* este, la începuturi, în bună măsură, o poveste italiană. Fireşte, s-ar putea spune, amplificând titlul unui celebru roman al lui Dickens, *A Tale of Two Cities*, că avem de-a face cu o istorie la scrierea căreia au contribuit nu două, ci trei oraşe, Trieste, Zürich şi Paris, unde romanul a fost redactat în intervalul 1914-1921. Ceea ce ar suna paradoxal: cele trei oraşe sunt, de fapt, unul, un fel de paradis nevrotic, un construct mental hibernian proiectat pe malul unei mări, al unui lac şi al unui fluviu: Adriatica, lacul Zürich şi Sena, care urmau să se verse, imaginar, în Liffey.

Legăturile lui Joyce cu limba italiană erau profunde şi vechi. În 1894, la doisprezece ani, la examenul de admitere la Belvedere College din Dublin, a ales drept a treia limbă italiana. Cam în aceeaşi perioadă, rezultatele excelente la învăţătură l-au ajutat să câştige unul din premiile aşa-numitelor „Intermediate Examinations", în sumă de douăzeci de lire. Ele

au fost rapid convertite, de un tată iresponsabil şi de o familie care a baletat întotdeauna între „prosperitate relativă şi sărăcie reală" (definiţia e a lui Stanislaus Joyce), în materii prime de satisfăcut gustul pentru risipă al familiei: „Banii primiţi de fratele meu drept premiu de la Examenele Intermediare, care fuseseră lăsaţi în mod expres la dispoziţia lui, s-au dus în ceea ce s-ar putea numi într-o modalitate excesiv de demnă cheltuieli domestice şi au servit doar pentru a oferi familiei vreo lună şi ceva de bunăstare, perioadă în care tata a înflorit din nou ca o floare ofilită pe timp de ploaie" (Joyce, 1958: 63).

Tot din cartea fratelui mai tânăr aflăm despre pasiunea timpurie a lui Joyce pentru personajul lui Homer, motivată de faptul că detesta violenţa şi dispreţuia sporturi precum rugby-ul, boxul şi luptele: „interesul lui, copil fiind, faţă de Ulise a fost stârnit de lectura, în clasă, a *Aventurilor lui Ulise*, de Lamb. Băieţilor li s-a cerut să spună pe care dintre eroi îl admiră cel mai mult. Fratele meu l-a ales pe Ulise, ca reacţie la admiraţia generală faţă de solizii, muşchiuloşii protagonişti ai isprăvilor homerice" (Joyce, 1958: 43). În ce măsură era vorba de o opţiune morală şi intelectuală şi cât va fi contat faptul că tânărul Jim (cum era numit în familie) avea o constituţie fragilă, dar şi un marcat spirit de contradicţie, e greu de stabilit.

James Joyce a părăsit Irlanda în decembrie 1902, intenţionând să urmeze medicina la Paris. Spiritul aventuros şi… odiseic îl încurajase să plece la drum, deşi nu primise înştiinţarea oficială că ar fi fost admis ca student. După câteva săptămâni s-a întors acasă pentru sărbătorile de iarnă, dar a revenit în capitala Franţei la mijlocul lui ianuarie, unde figura ca student „provizoriu". Vocaţia medicală n-a fost prea puternică, de vreme ce biografii îl descoperă mai ales în cercurile literare, în cafenele ori la spectacole de operă. I-a cunoscut cu acest prilej John Millington Synge şi Arthur Symons, doi dintre apropiaţii lui William Butler Yeats, cel mai prestigios scriitor irlandez al epocii. Synge, poet şi dramaturg pe care Yeats îl descoperise dormind într-un pod, avea să fie pomenit în *Ulysses*, ajungând ulterior celebru îndeosebi pentru *The Playboy of the Western World*.

Stannie Joyce l-a descris ca fiind perfectul opus al lui Jim. Synge trăia la Paris „fiind aproape la fel de sărac ca fratele meu, având cu el multe discuţii contradictorii despre limbaj, stil, poezie şi dramă, despre literatură în general. Synge era licenţios numai în comediile lui, şi uneori în vorbire; comportamentul lui era puritan. Pesimist de felul lui, ca toţi puritanii, susţinea că existenţa noastră reală e cea din imaginaţie, care ne oferă şansa unei vieţi-curcubeu, la care

putem avea acces «prin puterea vorbirii». Lua în serios mişcarea de renaştere a limbii irlandeze, iar când îi lipseau argumentele într-o discuţie se enerva. În astfel de împrejurări, faţa mânioasă a lui Synge şi barba lui nostimă îl făceau pe fratele meu să râdă cu icnete, ceea ce-l enerva şi mai rău" (Joyce: 1958: 214).

Joyce a revenit în Irlanda în primăvara lui 1903, în împrejurări dramatice, pe care acelaşi frate credincios le detaliază: „Seara târziu, de Vinerea Mare a anului 1903, fratele meu se întorcea, înfometat şi obosit, în camera lui de la Hôtel Corneille, unde găsi o telegramă ce fusese împinsă pe sub uşă. În ea scria: «Mama e pe moarte. Vino acasă. Tata». Era lefter, iar mesajul nu conţinea şi bani de drum. Nu exista, între prietenii lui din Paris, niciunul la care s-ar fi gândit că ar fi putut să-i împrumute cele câteva lire necesare călătoriei. La limita disperării, i-a venit în minte să încerce cu un elev al lui, un anume domn Douce, un negustor cumsecade de şampanie, de vârstă medie, împreună cu care fratele meu descoperise un interes comun pentru socialism. Fără să mai aştepte dimineaţa, s-a dus la el în plină noapte. […] Douce era treaz şi i-a deschis uşa. În ciuda orei nepotrivite pentru vizită, francezul a fost curtenitor şi înţelegător, şi i-a dat fără să ezite banii de care avea nevoie. Mă întreb ce s-ar fi întâmplat dacă un student francez lefter din Dublin l-ar fi trezit, în împrejurări asemănătoare, după miezul nopţii, pe un respectabil negustor de vinuri. La întoarcerea la Dublin, fratele meu a avut grijă să i se trimită banii, cu o scrisoare însoţitoare a tatălui meu, înfrumuseţată cu acele înfloriturі de elocvenţă care îi erau atât de dragi inimii domnului Wilkins Micawber" (Joyce, 1958: 229).

În aceeaşi perioadă i-au apărut câteva povestiri, ceea ce i-a adus un început de notorietate. Atmosfera sufocantă a Dublinului l-a deprimat însă într-o asemenea măsură încât a încercat, cu orice preţ, să scape din „oraşul paraliziei". Şansa i-a surâs şi, după mai multe peripeţii, a luat un post la Şcoala Berlitz de limbi străine din Trieste, renunţând să concureze pentru alte două oraşe, care nu-l atrăgeau deloc, Londra şi Amsterdam. Deşi fascinat, asemeni lui Odiseu, de misterul depărtărilor, n-a pleacat la drum singur. În iunie 1904 s-a produs în existenţa sa un eveniment decisiv pentru punerea pietrei de temelie a capodoperei *Ulysses*. Întâlnind-o pe Norah Barnacle (curând după ce devine amanta lui Joyce, fata a renunţat la „h"-ul din finalul numelui), Odiseu s-a însoţit cu cea mai improbabilă dintre Penelope.

Norah Barnacle venise la Dublin din Galway. Provenea dintr-o familie modestă, dar nu neapărat săracă. Nu avusese o

viaţă cu mult mai fericită decât a lui Joyce, deoarece fusese cvasi-abandonată de părinţi şi lăsată în seama bunicii. După moartea acesteia, a intrat la mănăstire, pentru ca ulterior să ajungă în grija unui unchi mai înstărit, Tommy, cunoscut pentru severitatea lui. În ciuda violenţei tatălui, brutalitatea lui nu se putea compara cu cea a lui John Joyce. Chiar separarea părinţilor se produsese în condiţii incomparabil mai decente decât era traiul obişnuit acasă la James Joyce. Bestialitatea stârnită de alcool şi accesele de violenţă asupra mamei, ameninţările cu exterminarea (Stanislaus citează cutremurătoarea ameninţare „A sosit vremea, pentru Dumnezeu, să te omor!") erau regula, şi nu excepţia în familia Joyce.

La douăzeci şi doi de ani, Jim nu era prea experimentat la capitolul femei. Politeţea excesivă, ce l-a făcut pe Oliver Gogarty, colegul său de la facultatea de medicină din Dublin şi viitorul model al lui Malachi Mulligan din *Ulysses*, să-l descrie drept un fel de „călugăr laic dintr-unul din ordinele inferioare ale Bisericii" (Gogarty, 1983: 73), nu-l predispunea la ataşamente viguroase. Singura fată de care părea să fi fost îndrăgostit fusese Mary Sheehy, fiica unui parlamentar, o „virgină cuminte" tulburată de „sălbăticia" lui Jim. Dar nimic din ce trăise nu semăna cu şocul primei întâlniri, în 10 iunie 1904, pe Nassau Street din Dublin, cu femeia vieţii sale. Oricât de ciudat sună, se poate vorbi, dincolo de orice dubiu, de dragoste la prima vedere. Sintagma e oarecum deplasată, de vreme ce Joyce avea, încă de pe atunci, probleme cu ochii. Nu purta ochelari, pentru că un medic îi spusese că e bine să forţeze puţin privirea. Şi totuşi, cu un al şaselea simţ, a identificat, în plină stradă, femeia care avea să-i fie dublul perfect.

Probabil că nu-i distinsese decât silueta înaltă şi mişcarea braţelor, deschise larg, ca într-un început de zbor, părul şi felul energic, elastic de-a merge. Biografa Norei Barnacle înfăţişează momentul întâlnirii în felul următor: „Cu aceeaşi siguranţă de sine cu care a obţinut întreaga viaţă tot ce-a dorit, Joyce s-a prezentat. Vocea ei, faţa largă şi deschisă îi spuneau că e din apus şi vă puteţi imagina încântarea lui când a aflat că avea numele unei eroine a lui Ibsen. Ibsen era idolul lui, pe care-l admira pentru onestitatea şi realismul pieselor sale şi mai ales pentru felul în care înţelegea femeile. Întregul Dublin literar ştia că, la numai şaptesprezece ani, Joyce publicase un articol despre Ibsen în respectata revistă londoneză *Fortnightly Review*. Atunci când din întunecatul nord a sosit o scrisoare de mulţumire pe adresa editorului revistei din partea Maestrului în persoană, prietenii şi profesorii lui Joyce au început să-şi

dea seama că poate James Joyce era ceva mai mult decât un profet arogant al propriului său destin artistic" (Maddox, 2000: 23-24).

Numele fetei va fi avut importanţa lui în interesul lui Joyce: „Sonoritatea numelui Norei îi va fi plăcut în egală măsură. Cântăreţ cultivat, având o voce plăcută de tenor, se încălzea întotdeauna cu sunetele *oo*--- şi *ō*. (Mai târziu, avea să le folosească în alegerea numelor copiilor, Giorgio şi Lucia, şi ale celor două personaje principale ale sale, Molly şi Leopold Bloom). Oare Nora i s-ar fi furişat atât de uşor în suflet dacă ar fi chemat-o Bridget sau Mabel?" (Maddox, 2000: 24).

La rândul ei, nici fata n-a rămas indiferentă. În loc să se simtă jignită că fusese, pur şi simplu, acostată pe stradă de un necunoscut, a acceptat să intre în vorbă: „Norei i-a plăcut ce vedea în faţa ochilor: un tânăr subţire, cu un păr moale, şaten închis, cu o faţă lungă şi îngustă, o bărbie proeminentă şi nişte ochi albaştri intenşi, deschişi la culoare, aproape transparenţi. Bărbia împinsă înainte îi înălţa întreaga figură; privirea lui avea un aer direct, plină de un farmec îmbietor. Datorită subţirimii şi poziţiei drepte părea mai înalt decât era. La un metru şi şaptezeci şi opt, avea aceeaşi înălţime cu tatăl Norei, dar nu era cu mult mai înalt decât ea" (Maddox, 2000: 24).

Nora îşi găsise de lucru într-un mic hotel, *Finn's* (e greu să nu faci legătura cu titlul unui viitor op al lui Joyce!), într-o zonă pe care tânărul scriitor şi prietenii lui o străbăteau zilnic. Era cameristă, dar şi chelneriţă şi câteodată lucra la bar – termenul *barmaid* având şi el o amplă rezonanţă în capitolul *Sirens* din romanul publicat în 1922. E posibil, aşadar, s-o mai fi văzut înainte, având în vedere obiceiul ei de a se plimba mult, studiind vitrinele ori intrând în magazine. Felul în care arăta – înaltă, maiestuoasă, roşcată şi mai ales singură – e imposibil să fi scăpat privirilor scrutătoare ale prietenilor lui Joyce (între ei, bogătaşul Gogarty, John Francis Burne, care e modelul lui Cranly din *A Portrait*, şi un alt student medicinist, Vincent Cosgrave, care ulterior a susţinut că el i-a prezentat-o pe Nora lui Jim). Cert este că tinerii şi-au dat întâlnire pentru marţea următoare, adică pe 14 iunie 1904, seara la opt şi jumătate, în apropierea casei lui William Wilde – nimeni altul decât tatăl faimosului Oscar. La fel de cert este că Nora n-a venit la acea întâlnire.

În mod surprinzător, tânărul care abandonase cam tot ce poate fi abandonat (familie, universitate, credinţă) n-a acceptat înfrângerea. I-a trimis a doua zi o scrisoare unde insistă să-i acorde o întâlnire. Scrisoarea era formală, cu menţionarea adresei expeditorului (60, Shelbourne Road) şi semnătura numelui (aproape) întreg James A. Joyce – numele complet

fiind James Augustine Aloysius Joyce: „Poate că sunt orb. M-am uitat multă vreme la un cap cu păr roşcat-castaniu şi în cele din urmă am ajuns la concluzia că nu e al tău. M-am întors acasă deprimat. Aş vrea să-ţi dau o întâlnire, dar s-ar putea ca acest lucru să nu-ţi convină. Sper să fii amabilă să te întâlneşti cu mine – dacă nu m-ai uitat" (Joyce, 1975: 21).

Întâlnirea a avut loc, dar, în mod straniu, nu există o dovadă directă că s-a petrecut pe data de 16 iunie. Există însă o probă indirectă şi covârşitoare: faptul că Joyce a ales să plaseze acţiunea marelui său roman în acea dată, un omagiu adus, fără îndoială, unei „întâlniri uimitoare prin gratuitate, prin intensitatea imediată şi prin durata ei, de treizeci şi şapte de ani" (Sollers, 2012). Întrebat de unul dintre primii biografi, Herbert Groman, în legătură cu data întâlnirii, acesta a primit, la chestionarul adresat, un verdict cel puţin ciudat, scris, în opinia Brendei Maddox, de către Nora: „Răspunsul mai târziu". Oare de ce? O scrisoare din 3 decembrie 1909 (de altfel, una dintre cele mai „îndrăzneţe" scrise de Joyce Norei) ar putea furniza un răspuns. Şi anume, pentru că e posibil ca la acea primă întâlnire să se fi petrecut mai multe lucruri decât se petrec de obicei la o primă întâlnire!

Nimic din comportamentul lui Joyce de până în acel moment nu-l arăta deschis spre o relaţie profundă şi, mai ales, oficializată cu o femeie. Anarhist radical, dispreţuind ordinea socială şi virtuţile comun acceptate, respingea cu dispreţ doctrinele religioase şi părea destinat unei boeme turbulente, descreierate şi rătăcitoare. Nu s-au căsătorit, de altfel, decât în 1931, Joyce fiind pe deplin mulţumit cu statutul pe care i-l acorda Norei, „de amantă opacă, împreună cu care ar fi comis adulterul" (Sollers, 2012). Criticul francez nu e, de altfel, singurul care să remarce iritarea, enervarea, ba chiar nefericirea întipărită pe chipul lui Joyce în timp ce se îndrepta, în ziua de 4 iulie 1931, spre Registry Office din Kensington. Fotografia ne înfăţişează un Joyce rămas cu câţiva paşi în urma Norei care, în mod evident, e comandantul acestei corăbii alcătuite din fiinţe umane, pe când Joyce pare o epavă legată de pupa. În timp ce Nora păşeşte cu graţie, Joyce îşi sprijină exasperarea în bastonul care-i accentuează aparenţa de om condamnat la o pedeapsă nemeritată.

Seara primei întâlniri n-a avut nimic de-a face cu preocupările eminamente culturale ale lui Joyce. Deşi se aflau într-o zonă ticsită de teatre şi cinematografe, bărbatul localnic şi, se presupune, bun cunoscător al oraşului, a condus-o pe fata nou sosită în Dublin spre zona estică a portului, Ringsend. Era un cotlon puţin sau deloc populat seara. Dincolo de orice dubiu, era vorba de o atracţie reciprocă ieşită din comun, de

vreme ce motoarele activităţii sexuale s-au declanşat aproape instantaneu. E seara în care, aşa cum avea să recunoască Jim însuşi, Nora îl „făcuse bărbat”. În ciuda obscenităţii, a pornografiei agresive, rândurile trebuie citate, deoarece explică tensiunea care a durat o viaţă întreagă între cei doi. Descrierea naturalistă a ceea ce s-a petrecut atunci constituie o rampă de lansare pentru chestionarul, plin de obscenităţi, pe care Joyce l-a adresat Norei, legat de aventurile anterioare cu cel puţin doi alţi bărbaţi: prietenul său, Vincent Cosgrave, şi Michael Bodkin, o iubire din adolescenţă a Norei. Cu ambii, fata ajunsese cel puţin până la masturbare reciprocă.

Frazele sunt cu atât mai neaşteptate, ca şi scrisorile anterioare, de altfel, cu cât Joyce evita cu maximă grijă să folosească în conversaţiile publice ori private „cuvinte nepotrivite”. Iată însă ce-i scria Norei, evocând seara primei lor întâlniri: „Cea care a început ai fost tu, fetiţă rea şi neruşinată. Nu eu te-am pipăit primul atunci, demult, la Ringsend. Tu ţi-ai furişat mâna în pantalonii mei şi mi-ai dat încet cămaşa la o parte şi mi-ai mângâiat pula cu degetele tale lungi şi ai scos-o treptat pe toată afară, aşa groasă şi ţeapănă cum era, luând-o în mână şi frecând-o încet, până mi-am dat drumul printre degetele tale, şi în tot acest timp erai aplecată peste mine şi mă priveai cu ochii tăi liniştiţi, ca de sfântă. Iar buzele care au rostit primul cuvânt obscen au fost ale tale” (Joyce, 1975: 182).

Vara lui 1904 s-a scurs printre întâlniri, suspine, versuri. Deşi îndrăgostit până-n vârful urechilor, Joyce a avut grijă să-i comunice Norei – textual – ceea ce ştim deja despre el: că nu-l atrăgea ideea de familie, că abhora ordinea socială existentă, că dispreţuia doctrinele religioase. A anunţat-o că părăsise Biserica Catolică în urmă cu şase ani şi că o detesta cu pasiune. Mai mult, pornise un „război secret” împotriva ei. Lucid, îi explică şi motivele pentru care ajunsese într-o asemenea stare: „Familia mea a fost o simplă afacere a clasei de mijloc, ruinată de un tată cheltuitor, ale cărui obiceiuri le-am moştenit. Mama a fost omorâtă cu încetul, cred, de felul îngrozitor în care o trata tata, de anii de necazuri şi de francheţea cinică a comportamentului meu. Când i-am privit chipul în coşciug – un chip cenuşiu şi distrus de cancer –, am înţeles că privesc faţa unei victime şi am blestemat sistemul care a făcut din ea o victimă. În familie eram şaptesprezece. Fraţii şi surorile mele nu înseamnă pentru mine nimic. Un singur frate mă înţelege” (Joyce, 1975: 25).

Astfel de confesiuni sunt orice, dar nu rândurile unui îndrăgostit. Joyce face tot ce-i stă în puteri pentru a elimina iluziile în ce-l priveşte. Mizează, inconştient, pe efectul de şoc

produs de astfel de mărturisiri. Descriindu-se drept un individ anti-social, proiectează asupra sieşi o inevitabilă aură romantică, de damnat care înfruntă cu semeţie nenorocirile existenţei: „Făcând lucrurile acestea, am ajuns un cerşetor, dar mi-am păstrat mândria. Acum am început un război deschis prin ceea ce scriu, spun şi fac. Nu pot intra în ordinea socială decât ca vagabond. Am început să studiez medicina de trei ori, dreptul o dată şi muzica o dată. Acum o săptămână am aranjat să merg ca actor ambulant. N-am putut să acţionez în vreun fel, pentru că m-ai tras de mânecă. Greutăţile vieţii mele de acum sunt incredibile, dar le tratez cu dispreţ" (Joyce, 1975: 25-26).

Sentimentele tânărului rebel faţă de Nora cresc continuu, ajungând chiar să-i mărturisească, într-o scrisoare din 19 septembrie 1904, că simte pentru ea „un fel de dragoste". Citite cu atenţie, rândurile denotă o certă dependenţă emoţională şi fizică faţă de Nora: e îngrozit de perspectiva ca rudele ei să-i ceară să se întoarcă la Galway. Probabil acesta e momentul când în mintea lui se conturează planul de a fugi împreună, departe de Dublin. A obţinut un post la Berlitz School, la Londra, dar era evident că dorea să plece cât mai repede din ţara natală. Deşi cei apropiaţi o vorbeau de rău pe Nora, decizia fusese luată: „Câteodată, aventura asta a noastră mi se pare aproape amuzantă. Mă distrează să mă gândesc la efectul ştirii asupra cercului meu. Dar ce contează, când ne vom fi stabilit liniştiţi în Cartierul Latin vor putea să vorbească cât vor" (Joyce, 1975: 32).

Adunând cu greu banii necesari călătoriei (inclusiv de la Lady Gregory şi George Russell, pe care îi batjocorise fără milă), au pornit spre Zürich, unde au ajuns în dimineaţa lui 11 octombrie 1904, aşa cum rezultă dintr-o scrisoare adresată lui Stannie. Între alte lucruri importante, îl anunţă că Nora „nu mai e fecioară". Şederea va fi scurtă, pentru că la şcoala din oraşul elveţian nu se ştia nimic de sosirea lui şi nu exista niciun loc liber ca profesor. Amabil, directorul şcolii s-a interesat de un post în reţeaua şcolilor Berlitz. Din fericire, exista un loc vacant la Trieste, aflat pe atunci sub stăpânire austriacă.

Abia coborâţi din tren, în oraşul din nordul Italiei, Joyce o lasă pe Nora într-un parc, încercând să culeagă informaţii despre unde urmau să locuiască. Timp de câteva ore, tânăra s-a crezut abandonată de bărbatul care, aşa cum spune biografa ei, „îi ceruse să creadă în el, nu în Dumnezeu" (Maddox, 2000: 51). Când a reapărut, într-un târziu, i-a spus că fusese arestat. În piaţa mare, nişte marinari englezi se certau cu câţiva poliţişti, iar el se oferise să traducă. În locul mulţumirilor, se

găsise aruncat într-o celulă împreună cu englezii recalcitranţi. Spre norocul lui, consulul britanic reuşise să-l scoată. Spre nenorocul lui, nici aici nu exista un post liber de profesor.

Din fericire, exista însă unul la Pola, în zona croată a Imperiului Austro-Ungar. L-a acceptat imediat. În ciuda dificultăţilor financiare, cei doi tineri au dus acolo o viaţă plăcută, împrietenindu-se cu localnicii şi profitând din plin de atmosfera îmbietoare a locului. Felul jalnic în care arătaseră în clipa sosirii la Pola – doi oameni practic în zdrenţe – se va transforma treptat, şi, în câteva luni, au ajuns chiar să pozeze în imaginea unui cuplu de „italieni" ce trăiau lejer. Şcoala Berlitz din Pola avea în jur de două sute de elevi, majoritatea ofiţeri de marină. Existau dezavantaje – în primul rând, iarna foarte furioasă a anului 1904-1905, care l-a determinat pe Joyce să vorbească de o „Siberie navală" –, dar şi avantaje: avea timp să se ocupe de povestiri şi celelalte planuri literare. De Paşti, Joyce a fost transferat la Trieste, unde va începe cu adevărat viaţa lui de scriitor, de tată, amant şi frate responsabil de bunăstarea a două dintre surori. Va fi ajutat, la rându-i, de Stanislaus, să menţină cu capul deasupra apei complicatul menaj celtic, obţinând prin mijloace cât se poate de nesocialiste banii necesari traiului şi chiar hrănirii iluzoriei credinţe în socialism.

# Mai triestin decât triestinii

Deşi palpitantă – subiect de spectaculos roman de familie, de moravuri şi sentimental –, existenţa următorilor zece ani nu e neapărat relevantă pentru istoria romanului *Ulysses*. Cu excepţia celor câteva menţionări din 1906 şi a fragmentelor scrise în 1912, epopeea propriu-zisă a cărţii va începe în martie 1916, când Joyce scrie în mod sistematic la romanul care avea să facă din el unul din cei mai mari scriitori ai secolului al XX-lea. Tratat cu lejeritate de biografi şi exegeţi, episodul roman – între iulie 1906 şi martie 1907 – are, privit retrospectiv, o importanţă majoră în conturarea proiectelor literare ale scriitorului. Sosise în capitala Italiei cu speranţa de a scăpa de constrângerile financiare de la Trieste, dar munca de funcţionar într-o bancă îl epuizează fizic şi nervos. În plus, oraşul era incomparabil mai scump, iar oboseala îl împiedica să scrie. Bea mult, parţial şi sub influenţa veştilor dezastruoase legate de publicarea sau, mai bine zis, nepublicarea lui *Dubliners*. Editorul londonez cu care semnase contractul, Grant Richards,

s-a răzgândit în privinţa cărţii, de teama de a nu fi trimis în judecată pentru conţinutul ei.

Şi totuşi, lunile petrecute la Roma, în ambianţa imperială sufocată de istorie, au fost decisive pentru conturarea unei noi „filozofii de viaţă". Confruntat la fiecare pas cu imensitatea Istoriei, Joyce a descoperit vibrând în sine o coardă neştiută, a marilor eoni, a universului dominat, în egală măsură, şi de energia nevrotic-autodistructivă a viilor, şi de umbrele opresive ale morţilor. Pe fondul unui început de reconciliere cu ţara natală (sau, mai bine zis, a îndulcirii tonului critic), scriitorul descoperă câteva cărţi care se vor decanta, stilistic şi ideatic, în sensul dez-eroizării faptelor istorice şi culturale. Ele vor avea efect imediat asupra povestirii *The Dead*, dar şi asupra altei scrieri scurte, rămasă doar ca titlu, „Ulysses". *Uzul şi abuzul de istorie*, al lui Nietzsche, *Istoria moralei europene*, de W.E.H. Lecky, şi ideile sociologului italian Guglielmo Ferrero referitoare la istoria Romei antice au alcătuit un pat germinativ care va înrâuri întregul scris ulterior al lui Joyce.

Lucrările menţionate nu alcătuiesc un sistem coerent, dar s-au articulat perfect pe momentul de intensă frustrare a scriitorului, încătuşat, pe de o parte, de îndatoririle de cap de familie şi aspirând, pe de alta, la totala libertate a gândului. Ele l-au ajutat mai ales la conturarea unor personaje cu o personalitate pregnantă, cu o impresionantă consistenţă psihologică: „Aceste filozofii ale istoriei, nu doar diverse, ci şi divergente – respingerea anti-istorică de către Nietzsche a poverii trecutului; analiza raţionalistă făcută de Lecky istoriei morale; demersul umanizant, psihosociologic al lui Ferrero, al apropierii de «oamenii mari» – pot fi găsite în grade şi combinaţii diferite în Stephen Dedalus, Leopold Bloom şi practica textuală din *Ulysses*. Pânza penelopică a prozei lui Joyce destramă în cele din urmă orice relaţie schematică bazată pe influenţa acestei trinităţi de gânditori istorici, în măsura în care complică şi contestă toate ideile istoriei. Dar convergenţa celor trei în acest moment al carierei lui Joyce ne îngăduie să explorăm o multitudine de contexte istorice, biografice şi filozofice ale textului metaistoric al lui *Ulysses*" (Spoo, 1994: 16).

Multe din „metaforele istoriei" din *Ulysses* îşi au originea în felul în care a fost aceasta înfăţişată în scrierile pomenite mai sus. Pentru Stephen Dedalus, istoria e un coşmar, întrupat de imaginea unei femei bătrâne – propria sa mamă, Irlanda sau omenirea, după caz –, în descompunere fizică, o „hienă" întru totul asemănătoare „femeii bolnave" ce figurează în panoplia lui Nietzsche, aplicată întregului secol al XIX-lea, care-şi preamărea prezentul ca încoronare a unei istorii de necontenit

„progres”. Stephen acţionează în conformitate cu dorinţa legitimă de a lua hotărâri proprii, eliberat de constrângerile modelului istoric în care primează naţiunea şi instituţiile recunoscute de stat, în primul rând biserica şi familia. O mare parte din *Telemachus* şi din *Aeolus* sunt ecouri directe ale afirmaţiei lui Nietzsche, potrivit căreia animalul trăieşte „neistoric”.

Superiorul său de la şcoala din Pola, Alessandro Francini Bruni, de care avea să rămână ataşat mulţi ani, spunea că Joyce i-ar fi mărturisit că Trieste reprezenta pentru el „a doua ţară”. Afirmaţia nu e fără acoperire. Era greu de găsit, în vremurile paşnice, aurorale şi tulburi totodată, dinaintea Primului Război Mondial, un oraş mai primitor, mai spectaculos şi mai plăcut. Trieste a devenit, mai ales după 1910, un centru cultural de anvergură, deschis experimentelor şi noutăţii. Aceste lucruri contrastau cu ceea ce se va petrece în numai zece ani. La încheierea Primului Război Mondial, oraşul intră într-un proces de disoluţie determinat de apartenenţa la Imperiul Austro-Ungar, marele învins al conflagraţiei. Rupt de zona balcanică şi de Dunăre, sursele sale de comerţ şi bunăstare economică, Trieste încearcă să-şi găsească o nouă identitate, sedus de retorica naţionalistă tot mai viguroasă a unei Italii ce se visa deja o mare putere europeană.

Anii 1920 marchează declinul unei alte valori, infinit mai preţioasă decât statutul de puternic centru economic: cosmopolitismul. Lucrul care-l făcuse pe Joyce să spună că Trieste e „a doua lui ţară” era profund legat de acest element care conferea spaţiului o dimensiune extraordinară. Adică toleranţă, deschidere, generozitate şi, mai ales, un sentiment al libertăţii pe care-l puteai savura, la o asemenea intensitate, în puţine alte locuri ale Europei. Italienizarea rapidă – şi nu neapărat forţată prin constrângeri instituţionale – a pus capăt unui interval temporal în care valorile *Mitteleuropei* au fost evacuate în favoarea unui pragmatism lipsit de empatie pentru sufletul uman. Dacă la 12 ianuarie 1910 puteai participa la prima serată futuristă la Politeama Rossetti, zece ani mai târziu cămăşile negre fasciste atacau Hotel Balkan, unde-şi aveau sediul mai multe centre culturale slave, iar în Rijeka învecinată, D’Annunzio proclama constituţia „Statului liber” Fiume, „Carta del Carnaro”.

Accelerarea istorică şi loviturile de stat mascate în lovituri de teatru n-au reuşit, în mod miraculos, să-şi lase amprenta pe scrisul lui Joyce. În mare parte, *Dubliners* şi *A Portrait of the Artist as a Young Man* au fost scrise în acest oraş, ca şi primele capitole din *Ulysses*, dar frământările epocii sunt ţinute departe de substanţa scrisului său. Deşi modul de

viaţă ales i-ar fi permis să devină, în linia lui Henry James, un autor de „teme internaţionale”, Joyce a ales o scufundare tot mai profundă în universul unui Dublin pierdut pentru totdeauna. Acea „identitate de frontieră” despre care au scris Angelo Ara şi Claudio Magris (v. 1982) îi era întru totul convenabilă omului, dar aproape deloc creatorului. Şi asta în ciuda faptului că activitatea lui de câţiva ani a îndreptăţit pe deplin sintagma „scriitor italian”, datorită articolelor şi eseurilor scrise în italiană şi publicate în Italia (v. Corsini, Melchiori, 1979).

Viaţa de zi cu zi n-a fost nici simplă, nici uşoară. Stanislaus, fratele convins de genialitatea fratelui mai vârstnic, s-a mutat şi el la Trieste, devenind un stâlp de nădejde al familiei, într-o perioadă când Joyce începuse să bea din greu, să facă datorii şi să frecventeze case de toleranţă cu nume exotice, precum „Cheia de aur” şi „Metrul cub”. Faptul că Stanislaus s-a aflat neclintit la dispoziţia familiei fratelui său nu exclude puseurile de revoltă, îmbufnările şi chiar certurile. Uneori, intervin episoade rocamboleşti, precum arestarea, în 28 decembrie 1914, a lui Stannie, de către poliţia austriacă, datorată simpatiilor pro-italieneşti exprimate prea zgomotos.

Câteva fraze ale lui Stanislaus aruncă o lumină pe deplin lămuritoare asupra contradicţiei fundamentale pe care încercam s-o elucidăm mai sus: „Mi se pare aproape un miracol ca, locuind într-o casă ca a noastră, tipică pentru abjecţia unei generaţii de beţivi, să depui eforturi să cultivi poezia şi să te ţii la curent cu gândirea europeană” (Joyce, 1957: 94). Scriitorul nu făcea decât să poarte cu sine germenii unui blestem care ar fi putut să distrugă totul – dar care triumfase prin ceea ce Stanislaus definea drept „un anumit ţel interior”, capabil să-l „transfigureze”.

Înainte de a ne concentra pe anii de exil, care coincid cu conceperea şi redactarea lui *Ulysses*, poate nu e inutil să subliniem o nuanţă, adeseori ignorată de biografi. Se susţine, în general, că Joyce a nutrit o aversiune constantă faţă de propria ţară şi că, după plecarea din 1904, a rupt toate punţile de comunicare. Nu numai că era interesat de tot ceea ce se petrecea în Irlanda, dar a încercat să revină acasă. Unul din momentele ce ar merita detaliate e cel din februarie 1907, când premiera piesei lui Synge, *The Playboy of the Western World*, a creat un scandal uriaş, iar Joyce regreta enorm că nu putea participa direct la evenimente. În 1909 a adresat o cerere către National University of Ireland (o instituţie nou creată, ce înglobase unităţi de învăţământ anterioare), oferindu-se să predea italiana. Nu era un simplu moft, aşa cum se vede şi din faptul că mobilizase câţiva prieteni italieni pentru a-i scrie

referinţe. Din păcate pentru el, universitatea nu prevăzuse şi o catedră de italiană, ci numai cursuri serale. Or, acest lucru era inferior poziţiei de „profesor" pe baza căreia ajunsese să predea la Trieste.

Tot ca paranteză, câteva date din vara lui 1914 sunt sugestive pentru înţelegerea contextului în care Joyce s-a îmbarcat pentru propria lui odisee. În 15 iunie, după ce fusese refuzată de editori de aproape douăzeci de ori, Grant Richards Ltd. din Londra a scos pe piaţă prima ediţie a culegerii de povestiri *Dubliners*. Plasarea acţiunii lui *Ulysses* a doua zi după acest eveniment ce părea să nu se mai producă nu poate fi complet lipsită de semnificaţii. E o coincidenţă la fel de simbolică precum aceea legată de întâlnirea cu Nora şi demararea *în forţă* a legăturii dintre ei.

În iulie şi august, tracasat de multiple îndatoriri care abia dacă asigurau supravieţuirea unei familii tot mai ample (copiii, Giorgio şi Lucia, începuseră să crească, iar două dintre surorile lui, Eva şi Eileen, veniseră să stea şi ele la Trieste), scriitorul a compus una dintre cele mai stranii cărţi ale sale: micro-romanul *Giacomo Joyce*, publicat postum, în 1968. Fragmentar, având în varianta tipărită şaisprezece pagini care reproduc structura manuscrisă originală, *Giacomo Joyce* e cu adevărat o „poveste italiană" (Giacomo fiind, desigur, varianta peninsulară a lui James, iar „acţiunea", atâta cât e, se desfăşoară la Trieste). „Micro-romanul" descrie pasionata poveste de iubire dintre un profesor („il maestro inglese") şi o elevă a lui. Înfăţişarea fetei trimite la faimoasa „Dark Lady" din sonetele lui Shakespeare, dar ea reprezintă, dincolo de orice dubiu, un prim travesti literar al lui Molly Bloom.

Nu există un consens privind „modelul" real al elevei care a stârnit pasiunea devoratoare a profesorului de engleză care-şi încheie micul discurs amoros cu enigmatica invitaţie „Love me, love my umbrella" (pentru metamorfoza acesteia în *Ulysses*, v. capitolul *A şaisprezecea insulă: În învălmăşeală, Bloom îi restituie lui Parnell pălăria*). Personal, aş opta pentru Amalia Popper. Amalia, fiica unui negustor bogat din Trieste, îl fascinase pe Joyce până în pragul obsesiei. Numele ei figurează în toate listele, alături de Annie Schleimer şi Emma Cuzzi. Opţiunea pentru Amalia se susţine şi prin faptul că Joyce a împrumutat numele tatălui ei, Leopoldo, atunci când şi-a botezat personajul. „Acţiunea" acestui text condensat trebuie plasată înainte de 1909, deoarece în acel an Amalia a plecat din Trieste pentru a studia la Viena şi la Florenţa.

*Giacomo Joyce* e, la nivel stilistic, piesa de legătură dintre *A Portrait of the Artist* şi *Ulysses*, cam în sensul în care, tematic, primele trei capitole ale romanului publicat în 1922

reprezintă o punte între scrierea ce-l are drept erou pe Stephen Dedalus şi cea dedicată aventurilor lui Leopold Bloom. Deşi pur italiană în spirit, povestea integrează, fulgurant, şi secvenţe pariziene (la fel cum, în episodul *Proteu,* revoluţionarul Kevin Egan se exilează la Paris, ca să nu mai vorbim de frecventele referiri ale lui Stephen la intervalul petrecut în capitala Franţei), sugerând, subtil, ideea de *identitate străină* a eroului acestei mici şi dense naraţiuni. Ca formulă psihologică, „personajul e mai bătrân şi mai puţin arogant decât Stephen, mai tânăr şi mai hotărât decât Bloom, fiind fiul mijlociu al aceleiaşi familii literare" (Ellmann, 1968: XIII-XIV).

Cam tot atunci, probabil în 1913, Nora pare îndrăgostită iremediabil de Roberto Prezioso, fermecătorul editor al ziarului *Il Piccolo della Sera*. Deşi cu cincisprezece ani mai bătrân decât ea, domnul stilat stârneşte în femeia neglijată o pasiune destul de adâncă. Joyce devenise, încă din martie 1907, colaborator al respectivului ziar, a cărui dominantă patriotică, naţionalistă chiar, consuna cu simpatia lui faţă de omologii irlandezi din Sinn Féin. Flatată de atenţia unui bărbat atât de distins, Nora se lasă cucerită de remarca mai mult decât galantă a acestuia, rostită într-una din numeroasele vizite când soţul nu e acasă: „Il sole s'e levato per lei" (citată aproape ad litteram în *Ulysses*, în episodul *Penelope*: „the sun shines for you he said the day we were living among the rhododendrons on Howths head"), iar episodul ca atare va figura în piesa *Exiles*. Gelos, Joyce a decis să-şi înfrunte adversarul în public, făcându-l chiar să verse lacrimi amare. „Ani mai târziu, Nora încă-l mai visa pe Prezioso plângând pe stradă, aşa cum avea să noteze Joyce în «cartea de vise» pe care o ţinea, unde nota visele Norei şi propriile lui interpretări" (Soranzio, 1979: 139).

În decursul şederii la Trieste, familia Joyce s-a mutat de mai multe ori. Situaţia era inconfortabilă, din toate punctele de vedere: material, lingvistic şi social. Trieste era un oraş austriac în care se vorbea preponderent italiana şi unde locuiau mai multe etnii. Condiţiile adverse păreau să nu-l afecteze prea mult pe „profesorul Joyce", care a continuat să scrie în ciuda numeroaselor dificultăţi. În schimb, Nora, care abia începea să înveţe italiana, a fost nevoită să înfrunte o serie de privaţiuni. Dar toate acestea n-au făcut decât să-i dezvolte anumite însuşiri native. E adevărat că nici în acei ani, nici ulterior n-avea să arate mare interes faţă de scrisul lui Joyce, dar asta nu înseamnă că era incapabilă să înţeleagă subtilităţile frazelor acestuia – aşa cum putem deduce din corespondenţa autorului. Avea o inteligenţă naturală, era iute în judecăţi şi ambiţioasă, interesată ca bărbatul să-i aducă bani, iar dacă tot îşi consuma timpul scriind în detrimentul predatului, cel puţin să aibă un

folos material, după cum avea să le spună Joyce unor prieteni: „Vrea să mă grăbesc cu scrisul romanului, să ne îmbogăţim şi să mergem să trăim la Paris” (Colum, 1958: 72).

Naşterea romanului *Ulysses* nu poate fi separată de evenimentele cotidiene, de preocupările lui Joyce, de întâlnirile şi prieteniile din acei ani. Obişnuit cu viaţa literară din Dublin, cu amiciţiile adeseori contondente, capabile să degajeze energii herculeene, în Trieste găsise mai mult tovarăşi de pahar, decât companioni literari pe potriva lui. Întâmplarea joacă – şi aici – un rol important. Unul dintre elevii săi privaţi, pe nume Ettore Schmitz, mai în vârstă decât el cu douăzeci şi unu de ani, se va dovedi partenerul ideal pentru discuţiile după care tânjea. Evreu cu origini germano-italiene, Schmitz era fiul unui comerciant de oarecare succes, ceea ce i-a permis să facă studii în Germania, la o academie comercială. Adevărata lui vocaţie era însă cultura, fiind atras de filozofie şi literatură. A intrat la o facultate de comerţ, dar a optat, la nouăsprezece ani, pentru un post călduţ într-o bancă.

Viaţa plicticoasă de funcţionar era agrementată de serile petrecute în redacţia lui *Il Piccolo*, unde citea presa străină, şi de începutul activităţii de jurnalist cultural la *L'Indipendente.* Treptat, după moartea fratelui Elio, de care fusese foarte apropiat şi care-l susţinuse în demersurile lui literare, s-a afundat într-o melancolie fără obiect, care avea să-l stăpânească întreaga viaţă. La treizeci de ani, în 1892, a publicat *Una vita*, o meditaţie asupra propriei existenţe dominate de rutină. Cu acest prilej, şi-a luat pseudonimul Italo Svevo, adică „şvab italian”, un joc de cuvinte în care descifrăm atât originea autorului, cât şi dubla esenţă a puterii care domina în Trieste. Cartea, însă, nu s-a bucurat de niciun succes.

Schimbarea în viaţă avea să se producă în 1895, când s-a logodit cu Livia Veneziani, o verişoară de-a doua pe linie maternă, fiica unui industriaş bogat. Trecut la catolicism, Svevo s-a însurat cu Livia în 1896 şi a început o viaţă prosperă în vila familiei. Cu toate acestea, a continuat să predea la Scuola Revoltella pentru a-şi ajuta fratele, Adolpho, dar şi pentru a nu lăsa întreaga grijă a familiei (între timp i se născuse o fiică, Letizia) pe seama socrului bogat. Nici al doilea roman, *Senilità* (1898), n-a avut o soartă mai fericită decât primul. Aşa cum a scris unul dintre prietenii lui Svevo, Silvio Benco, romanul suferea de sindromul „neputinţei de a fi dezvirginat”. Cu alte cuvinte, interesul pentru el a fost atât de mic, încât nimeni n-a depus fie şi cel mai firav efort pentru a-l înţelege. Un an mai târziu a intrat în afacerea familiei şi cu asta părea să pună punct definitiv activităţii literare.

Totul îl împingea spre renunţarea la cariera literară – şi îndeosebi nesperatul succes ca om de afaceri, care i-a oferit o viaţă de huzur. Dar tot afacerile l-au trimis, într-un mod bizar, înapoi în braţele literaturii. Schmitz vorbea la perfecţie germana, franceza şi italiana. A fost însă obligat să înveţe şi engleza, în perspectiva extinderii afacerilor în Anglia, unde urma să petreacă mai multe luni pe an. Joyce se bucura deja de un prestigiu indubitabil între profesorii din Trieste, lucru dovedit de clientela sa locală: îi învăţa engleza pe contele Sordina şi pe Roberto Prezioso, iar ulterior le-a predat limba lui Shakespeare fiilor prinţului de Hohenlohe, conducătorul austriac al oraşului. Asta nu însemna însă că se bucura şi de stabilitate financiară. Nevoia de noi clienţi era presantă, astfel încât perspectiva de a deveni profesorul lui Ettore Schmitz l-a bucurat enorm. Cu atât mai mult, cu cât vedea şi un prilej de a discuta literatură cu cineva.

De fapt, pe Svevo l-a atras reputaţia în creştere a lui Joyce şi ca „om de cultură şi scriitor independent". În scurtă vreme, pe lângă lecţiile de engleză, Joyce începu să le citească soţilor Schmitz poeme din *Chamber Music* şi povestiri din *Dubliners*. Stanislaus Joyce menţionează că Livia Schmitz a fost atât de emoţionată de lectura povestirii *The Dead,* încât i-a oferit un buchet de flori. Cu fineţea şi ironia caracteristice, Stannie afirmă că gestul efuziv al Liviei ar fi reprezentat prima „recunoaştere publică" a valorii fratelui său…

Aprecierea arătată de Joyce l-a redeşteptat în bogătaşul Schmitz pe hieraticul Svevo. Irlandezul l-a comparat cu Anatole France, spunând chiar că în multe locuri îi e superior, şi i-a recitat în italiană pasaje întregi din carte. În ciuda cercului compact de indiferenţă şi neîncredere, Joyce a pornit o mini-cruciadă triestină pentru a-l impune pe Svevo în cercurile lui culturale şi academice. A investit în acest proiect multă energie, dar rezultatele n-au fost pe măsură. Cel puţin nu în prima perioadă. Din fericire, există şi consecinţe pe termen lung, aşa cum se vede din profilul înrudit al personajelor centrale din creaţia celor doi: „Asemeni lui Bloom, Zeno Cosini e profund înstrăinat de lumea din jurul său, rămânând însă parte a ei; ca şi în cazul lui Bloom, angajamentul lui e văzut prin prisma unei acţiuni şi a unei investigaţii comice. Zeno şi Bloom se simt amândoi în largul lor într-un loc fundamental străin de aspiraţiile lor" (Staley, 1964: 59).

Discuţiile dintre Svevo şi Joyce reveneau, obsesiv, asupra unui personaj (viitorul Leopold Bloom) şi asupra evreităţii. Era un subiect cât se poate de firesc în atmosfera cosmopolită a Trieste-ului, unde mulţi evrei ocupau poziţii proeminente în viaţa publică şi în afaceri. Inevitabil, Joyce însuşi corespundea

modelului „evreului rătăcitor”, care-şi găsise în oraşul tolerant un adăpost, dacă nu un domiciliu în adevăratul sens al cuvântului. Printre elevii lui Joyce se aflau suficienţi evrei (participând la o slujbă într-un templu evreiesc, a fost surprins să descopere că mulţi dintre învăţăceii săi se aflau acolo, având roluri active în ritual), iar unul, Oscar Schwartz, a ajuns chiar să-i dea lecţii de ebraică. Toate acestea au fost determinante în construirea personajului Bloom, în mod limpede creionat cu gândul la caracterul, înfăţişarea şi identitatea lui Italo Svevo. Alături de numele împrumutat de la Leopoldo Popper, însuşirile personajului i se potrivesc mănuşă încornoratului soţ al lui Molly: „Între alte similitudini, Svevo semăna cu Bloom din punct de vedere fizic: era mai în vârstă decât Joyce (aşa cum Bloom e mai în vârstă decât Stephen); avea rădăcini, ca şi Bloom, în Ungaria; iar caracterul său era foarte asemănător” (Hartshorn, 1997: 64). În plus, Ettore Schmitz, ca şi Bloom, era însurat cu o soţie mai tânără şi avea o fiică. Amândurora le plăceau organele animalelor şi păsărilor, amândoi îşi schimbaseră numele (chiar dacă, în cazul lui Schmitz, numai „din motive literare”, cum avea să precizeze Richard Ellmann). Amplele discuţii cu Svevo, inclusiv pe teme politice, l-au ajutat pe Joyce în cristalizarea propriilor opţiuni şi, într-o măsură mai mică, a acţiunilor sale. După câteva iniţiative ratate (inclusiv aceea de a deschide un cinematograf), Joyce a decis să dea curs ispitelor literare care l-au ţinut într-un turbulent prizonierat.

Împlinirea a zece ani petrecuţi la Trieste a coincis cu izbucnirea Primului Război Mondial. Deşi Joyce a pretins ulterior că n-a fost afectat nici cât negru sub unghie de măcelul ce se desfăşura la doi paşi, violenţele au avut consecinţe dramatice asupra vieţii de zi cu zi din oraş. Prinţul Hohenlohe, ale cărui simpatii faţă de socialişti i-au atras porecla de „prinţul roşu”, era socotit un fel de duşman natural, din cauza măsurilor luate contra italienilor angajaţi în administraţie: pentru a nu-şi pierde posturile, trebuiau să accepte cetăţenia austriacă. Un alt cap de acuzare serios era sprijinul făţiş arătat de administraţie locuitorilor de origine slavă – croaţi, în primul rând. Şi totuşi, scrisul lui Joyce n-a reflectat mai nimic din toate acestea. Concentrat exclusiv pe protejarea familiei, a căutat soluţii pentru a-şi ajuta fratele. Făcându-şi prieteni printre iredentişti, acesta continuase cu atitudinile ostile faţă de austrieci chiar şi după începerea războiului, ceea ce i-a atras, după cum ştim, internarea într-un lagăr austriac, până la încheierea războiului.

Ca element picant (dacă n-ar fi straniu), în chiar ziua arestării lui Stanislaus, 17 ianuarie 1915, prinţul Hohenlohe a

emis o scrisoare către Ministerul Culturii şi Educaţiei din Viena, prin care solicita menţinerea lui Joyce ca profesor, insistând asupra calităţilor umane ale împricinatului. Totodată, cei doi fraţi aveau toată libertatea să comunice prin scrisori, ba chiar James putea să-i trimită lui Stannie – prin inversarea rolurilor – bani. Relaţiile de familie au fost, paradoxal, mai strânse şi mai calde în acele condiţii vitrege decât fuseseră atunci când, la Trieste, discuţiile în jurul mesei de cină se soldau adeseori cu conflicte şi reproşuri nemiloase. Dezinteresul lui Joyce pentru politică era însă real şi avea să fie durabil. Nici la Trieste, nici la Paris, discuţiile politice n-au găsit în el un entuziast. Nu vedea vreo plăcere în „a saluta Statul/ Ori a-l servi pe Nabucodonosor sau proletariatul", după cum scria în poemul lui, *Dooleyprudence,* din 1916, când avangarda răbufnea din toate încheieturile, intrând în solda oricărei idei – cu o condiţie: să fie deşucheată. Joyce s-a mulţumit să-şi cultive individualismul, văzându-şi, asemeni unui nou Candide nimerit între barbari, de propria grădină.

Atracţia oraşului de la Adriatica era legată şi de un anumit stil de a trăi al familiei Joyce. Scriitorul se scula târziu, pe la zece, lenevea un ceas în pat, apoi se bărbierea şi cânta la pian. De cele mai multe ori, ritualul matinal era întrerupt de sosirea unuia sau altuia din nenumăraţii creditori (chiar şi pianul fusese cumpărat în rate): croitori, băcani, negustori de mobile, frizeri. Toţi erau trataţi cu mare atenţie, angrenaţi în discuţii despre muzică şi politică, iar la plecare aproape că uitau motivul pentru care veniseră. Scenele păreau desprinse din *La Bohème* a lui Puccini, cu Joyce interpretându-l pe Rodolpho, iar Nora, pe Mimi. Faimoasa operă îşi avusese, de altfel, premiera mondială, în 1896, în nu foarte îndepărtatul Torino.

Viaţa culturală a Trieste-ului nu era neapărat bogată, cât agitată. O piesă a lui Gabriele D'Annunzio, *Fedra*, fusese un adevărat eveniment la Teatro Politeama Rossetti, iar *veriştii* se simţeau ca acasă în urbea austriaco-italiană. Influenţa acelor spectacole s-a simţit în felul în care a fost compusă *Exiles*, dar şi în unele fragmente teatrale din *Ulysses*. Însă marea întâlnire – sau mai degrabă confruntare – culturală a reprezentat-o descoperirea celor două grupuri influente de creatori, *futuriştii* şi *vociani*. Aceştia din urmă scriau într-un turbulent exil florentin. Cei mai mulţi parteneri de discuţie ai lui Joyce erau şi sprijinitori ai mişcării avangardiste a lui Filippo Tommaso Marinetti. Sau, mai bine zis, sprijinitoare: Delia Benco (soţia lui Silvio), Willy Dias, Doria Cambon, Elda Pallazzeschi. Marinetti venea des la Trieste, unde colabora la ziarele locale, dar nutrea şi vise mari, precum lansarea unui jurnal literar internaţional, *Poesia*, susţinut financiar de „patru dintre

prietenii lui capitalişti". Implicarea politică era şi ea agresivă, mergând în direcţia unui naţionalism fanfaronic ce viza redeşteptarea spiritului latin şi construirea unei modernităţi pe cât de inclusive, pe atât de contondente.

Spiritul oraşului încuraja astfel de atitudini şi nu e de mirare că unul dintre manifestele lui Marinetti, *Trieste, la nostra bella polveriera* („Trieste, frumoasa noastră pulberărie"), a fost lansat acolo în 1909. La începutul lui 1910 oraşul a găzduit o enormă convenţie futuristă, unde poeţii au fost aclamaţi atât pentru sentimentele lor patriotic-iredentiste, cât şi pentru talentul artistic propriu-zis. Impetuozitatea junilor creatori depăşea însă cu mult posibilităţile de implicare ale unui oraş mai degrabă tolerant, multinaţional şi deschis convieţuirii etnice. Apelurile la folosirea mijloacelor extreme pentru a impune noua viziune anunţau deja tehnicile fasciste, decelabile şi în cultul tinereţii, al forţei, al patriotismului, al gesticulaţiei violente.

Fără a atinge radicalismul adeseori morbid al futuriştilor lui Marinetti, Joyce era el însuşi adeptul „dărâmării bibliotecilor", al renunţării la viziunea centrată pe trecut. Dublinul lui Joyce era unul al paraliziei, Italia lui Marinetti – „o ţară a morţilor, un Pompei imens cu morminte albe". De la distrugerea oraşelor la distrugerea structurii tradiţionale a operei de artă nu era decât un pas. Joyce a subscris (aproape) întru totul la modalitatea futuristă de a agresa limbajul şi societatea, aşa cum o practicau şi adepţii locali ai mişcării, Italo Tavolato, Luigi Crociato ori Teodoro Finzi (pseudonim literar: Fedoro Tizzoni): „distrugerea sintaxei, prezentarea simultană a mai multor imagini, abolirea punctuaţiei, folosirea unor «parole in libertà» – plasarea aleatorie a cuvintelor –, precum şi obsesiile ei tematice, cucerirea timpului şi a spaţiului, refuzul moralităţii sexuale radicale, celebrarea războiului, a industrializării, a forţei, a îndrăznelii, a fascinaţiei pericolului, a insomniei febrile" (McCourt, 2000: 159).

Identitatea de vederi se manifesta însă doar la nivel stilistic. Joyce rămăsese prea victorian în comportament pentru a fi sedus de „tinerii furioşi" de la malul golfului venet. Poeziile scrise în această perioadă s-au hrănit însă şi din energia şi turbulenţa verbală ale futuriştilor. Iar dacă e să găsim ceva privitor la *Ulysses*, probabil că structura dinamică a romanului ar putea fi pusă în legătură cu modalităţile de expresie ale lui Marinetti şi ale companionilor săi. Schiţa romanului, care a început să se cristalizeze în jur de 1910, beneficia de acea directeţe şi cvasi-oralitate transpusă într-o manieră para-muzicală, iar uneori de-a dreptul muzicală, ca în episoadele *Scylla and Charybdis* şi *Ithaca*. John McCourt

susţine chiar că „uvertura” la *Sirens*, acele şaizeci şi două de propoziţii şi mici fraze decupate din text aproape aleatoriu, reprezintă o aplicare a principiului „parole in libertà”. Deşi demonstraţia acestei ipoteze n-a fost făcută pe deplin, nu pot fi negate asemănările şi, în câteva cazuri, similitudinile între modelul futurist şi textele lui Joyce.

De sorginte futuristă pare a fi şi debutul lui *Aeolus*, cu fragmentele în care spiritul lui Walt Whitman („I sing the body electric”) rezonează cu energia modernistă pusă de futurişti în evocarea insistentă a unui mijloc de deplasare în comun – trenul electric. Exaltarea dinamicii sociale şi a vitezei reprezintă axe centrale în viziunea fascismului italian asupra lumii: „Joyce a împărtăşit această viziune cel puţin parţial, şi e aproape redundant să subliniezi că celebrarea de către Marinetti a ziarului ca sinteză «a unei zile a lumii» poate fi acceptată drept o descriere succintă a substanţei lui *Ulysses*. Episodul *Aeolus* explorează o zi din viaţa unui ziar, interacţiunea omului cu diverse forme de tehnologie modernă (motocicleta, telefonul, telegraful) şi se ocupă de asemenea de invenţia care a făcut posibil jurnalismul, tiparul, descris sub titulatura «Ortografic». Astfel, folosind onomatopeea, o modalitate de expresie favorită a futuriştilor, Joyce dă glas tiparului lui *Freeman's Journal*” (McCourt, 200: 163).

Obsesia mecanismelor şi a maşinăriilor alimentează tema singurătăţii individului în lume, alienarea galopantă produsă de omnipotenţa creaţiilor ştiinţei. Departe de a fi un Prometeu care stăpâneşte forţele dezlănţuite ale progresului, omul e torturat de puterea distructivă a acestor monştri. Adversar al triumfalismului din care tinerii italieni îşi făceau un drapel înălţat deasupra ruinelor „lumii vechi”, Joyce propune un contra-model menit să redea omului locul central în tabloul lumii. Nu întâmplător, în schema pe care Joyce i-a oferit-o lui Linati pentru a-l ajuta să înţeleagă structura şi semnificaţiile episoadelor, *Aeolus* e definit drept „The Mockery of Victory” – ceea ce nu lasă niciun dubiu privind poziţia adversă în care se plasează, confruntat cu neobositele chiote triumfaliste ale futuriştilor.

Această poziţie l-a condus la întrebarea îngrijorată adresată lui Frank Budgen, privitoare la compoziţia episodului *Cyclops*. Dacă admitem, pe urmele lui Budgen, că secvenţele sunt însumarea unor „imagini vorbite” privite printr-un telescop, ne explicăm de ce Joyce a imaginat figura centrală, Cetăţeanul, întrupare a naţionalismului contondent, un proto-fascist din Dublin, dar şi o caricatură a bravilor eroi celtici, într-un dialog în care ideile marinettiste se regăseau din abundenţă. Asistăm, însă, în discuţia lui Joyce cu prietenul său,

pictorul Budgen, la un dialog bazat pe o clară neînţelegere a sensului cuvintelor. Joyce întreabă: „Episodul ăsta te frapează cumva ca fiind futurist?" – cu o trimitere la ideile profesate de agitaţii italieni –, iar Budgen răspunde, referindu-se la *forma* creaţiei: „Mai degrabă cubist, decât futurist" (Budgen, 1972: 156).

Întrebarea lui Joyce nu era tocmai întâmplătoare. Există, în *Cyclops*, o anumită dezinvoltură în tratarea gesturilor şi acţiunilor violente, din care proza şi poezia futuristă îşi făcuseră principala formulă de comunicare artistică. Viaţa era, pentru ei, o inepuizabilă sursă de acţiune, de permanentă regândire a realităţii. Partea de corp figurată într-un alt capitol plin de dinamism, *Circe*, este aparatul locomotor. Nu e greu să faci astfel o legătură cu „maşinismul" epocii futuriste, bazat pe mişcarea permanentă, pe agitaţie, pe descătuşare energetică. Legătura subterană dintre romanul joycean şi mentalitatea futuristă nu le-a scăpat, desigur, criticilor care au analizat tehnicile narative „foarte apropiate de cele ale futuriştilor, menţionându-se că unul dintre strămoşii lui Bloom este «Adrianopoli», legând astfel, în mod ironic, pe iubitorul de pace Bloom cu fanaticul războiului Marinetti, autor al *Bătăliei de la Adrianopole*" (McCourt, 2000: 166).

Mai mult: „Una din mărcile scrierilor futuriste a reprezentat-o celebrarea insomniei febrile, libertatea nopţii, haosul ce domnea în rândul câtorva noctambuli în timp ce restul oraşului dormea. Poetul triestin Tizzoni furnizează un model perfect al acestei lumi nocturne în poemul «Nottambulismo», care descrie oraşul închizându-se la miezul nopţii, barurile, teatrele şi restaurantele golindu-se şi muncitorii îndreptându-se spre patul de acasă. În acel moment, un alt oraş – oraşul celor puternici – prinde viaţă şi se umple de grupuri de oameni tineri, criminali, femei uşoare şi prostituate, priviţi de un poliţist neputincios şi prost plătit, o insectă batjocorită de toţi. Toate aceste elemente sunt extrem de asemănătoare cu cele întâlnite în *Circe*, unde Bloom îl descrie pe Stephen drept un «Somnambul»" (McCourt, 2000: 166).

Acelaşi episod oferă o incursiune în lumea spectacolului – formă stilizată a scenei mari a lumii pe care năzuiau să evolueze futuriştii –, unde timpul şi spaţiul sunt subsumate viziunii rocamboleşti a existenţei. Preferinţa pentru teatrul de varietăţi, pentru amestecul genurilor şi al subiectelor, exultate de Marinetti în unul din eseurile sale, e transpusă aproape literal în *Circe* – inclusiv prin abordarea unei infinităţi de ipostaze prin care teatralizarea lumii pare să devină ţinta supremă a creaţiei: „Şi *Circe* e bazat pe tehnica varietăţii şi

amestecă bineînţeles tot ce citisem până în acel moment, atrăgându-l pe cititor într-o lume teatrală care e mai apropiată de ceea ce Marinetti defineşte drept «fisicofollia» (nebunie fizică), celebrând «maximumul monstruozităţilor anatomice», decât de «psicologia» (psihologia) care «exultă viaţa interioară» şi «plictisul conştiinţei»" (McCourt, 200: 167).

Această interpretare e complementară cu cele care vorbesc despre persistenţa unor elemente ale „pantomimei englezeşti tradiţionale" şi ale travestiului (Herr, 1986), lesne de identificat în multe dintre spectacolele văzute de Joyce la Trieste. Atmosfera nocturnă a oraşului, cu nenumăratele sale unghere enigmatice şi dezlănţuiri pasionale, a persistat, dincolo de orice dubiu, în mintea lui Joyce atunci când a scris episodul plasat în Nighttown-ul dublinez. O dovadă o constituie, potrivit lui McCourt, tirada Nimfei, indignată că se regăseşte în „tovărăşie necuvenită" într-o lume deşucheată, alcătuită din „dansatoare dezgolindu-şi picioarele, vânători ambulanţi, pugilişti, generali populari, actori de pantomimă lipsiţi de moralitate, cu pantaloni strâmţi, de culoarea pielii şi dansatoare ispititoare, cu dansuri îndrăzneţe. La Aurora şi Karini, muzică şi dansuri, senzaţia secolului". Nici *Ulysses Annotated*, de Don Gifford şi Robert J. Seidman, nici *Allusions in Ulysses*, al lui Weldon Thornton, nu identifică trimiterile referitoare la cele două (presupuse) spectacole (la Aurora şi Karini) – dacă nu e vorba cumva de locurile de desfăşurare a numeroase *impromptu*-uri, aşa cum erau întâlnite în toate oraşele mai răsărite ale Europei şi cum, cu siguranţă, erau uşor de găsit într-un port precum Trieste.

Ecourile filozofiei futuriste, elogiul violent al tinereţii şi purităţii trimit, în egală măsură, la dogmele prozeliţilor lui Marinetti, în care umanitatea era denunţată drept un produs secundar al atotputernicei surse de energie: „Eu îmi ascundeam farmecele în hârtie ieftină trandafirie care mirosea a petrol. Eram înconjurată de zvonurile obscene ale babalâcilor de la club, poveşti care să stârnească poftele tinerilor lacomi, reclame de rochii transparente, zaruri controlate şi sutiene umplute artificial…". Clamându-şi originea supra-umană, Nimfa cuvântează într-o manieră care i-ar fi încântat pe futurişti („Noi nemuritoarele după cum ai văzut astăzi nu avem o asemenea parte a corpului şi nici păr acolo. Noi suntem reci ca piatra şi pure"), încheindu-şi solilocul cu enorma afirmaţie care l-ar fi făcut să pălească de invidie pe însuşi Marinetti: „We eat electric light"/„Noi mâncăm lumină electrică".

Niciuna dintre interpretările recente ale textului nu ocoleşte similitudinea de perspective, chiar şi atunci când nu

identifică filiaţia futuristă, referindu-se, vag, la termeni precum „cultură populară”, „cultură de masă”, „gunoi comercial” etc. Proiectat ca ideal, ca excepţionalitate, adevărul e menit să rămână mereu de neatins, aşa cum o ilustrează mini-parabola „vulpii şi a strugurilor”. Aceasta se dovedeşte, asemeni existenţei denunţate de futurişti, un simulacru: „Ca zeiţă şi ca *objet d'art*, nimfa poate pretinde un statut bazat pe exclusivitate şi, în cele din urmă, pe negarea fizicului şi a eroticului. Dar acea negare este ea însăşi compromisă, fiind revelată propriu-zis drept o formă de sadism mai pervers decât orice acţiune a lui Bloom” (Kershner, 2010: 40).

În aceeaşi linie a plauzibilităţii influenţelor, epoca triestină e marcată de prezenţa altui grup extrem de zgomotos, numit *Vociani,* din jurul revistei *La Voce*, fondată în 1908 la Florenţa de Giuseppe Prezzolini şi Giovanni Papini. Semnificaţia era cât se poate de limpede. Ea corespundea dorinţei de înnoire totală, clamată de iniţiatori: „Roma reprezenta trecutul, mediocritatea prezentului şi posibilitatea unui viitor agresiv, naţionalist-imperialist, în timp ce Florenţa reprezenta noua viziune a ceea ce însemna să fii italian, un loc deschis altor culturi, unde idei noi şi mai puţin dogmatice puteau fi încurajate şi dezvoltate” (McCourt, 200: 169). Prin prieteni comuni, Joyce i-a întâlnit pe Umberto Saba, Scipio Slataper şi Angelo Vivante, principalii reprezentaţi ai aripii triestine a mişcării.

Într-o măsură mai mare decât futuriştii, promotorii mişcării *Vociano* profesau o credinţă îmbrăţişată şi de Joyce – nu în raport cu Italia, fireşte, ci cu o seamă de realităţi ale Irlandei pe care o părăsise. Răspunsul dat, prin *Ulysses*, unde protagonistul e dubla creaţie a irlandităţii şi evreităţii, exceselor naţionaliste nu diferea prea mult de faconda scriitorilor menţionaţi. Apropierea războiului a fost marcată de radicalizarea unor atitudini de superioritate din partea cetăţenilor de origine italiană. Ei aleseseră cea mai primitivă formă de a-şi afirma identitatea, nutrind sentimente şovine atât faţă de slavi (consideraţi o rasă inferioară, de barbari), cât şi faţă de austrieci, învinuiţi pentru metodele brutale de conducere din administraţie. Dacă în primul caz italienii căzuseră în capcana naţionalismului radical (din care nu aveau să-şi revină decât treizeci de ani mai târziu), în al doilea era vorba, în mod clar, de incompatibilitatea structurală dintre metodicul, ordonatul, ursuzul spirit germanic şi lejeritatea de acţiune şi relaxarea spiritului latin.

Joyce ajungea astfel să facă, în mod natural, şi poate inconştient, o sinteză între cele două mişcări care au conferit un profil atât de special oraşului: revoluţionarismul valorificat

pe latură stilistică al futuriştilor şi lecţia de naţionalism luminat. Irlandezul devine astfel un fiu al oraşului, tocmai pentru că descoperă aici incandescenţa unui spirit în care independenţa refuza încremenirea în concepţii belicoase, iar inteligenţa e o formă de exprimare a bucuriei de a trăi alături de *celălalt*. Acest „spirit al oraşului", cel puţin în epoca sa calmă, îl absorbise întru totul pe Joyce, care se comporta cu dezinvoltura unui băştinaş. Se simţea ca în paradis în cafenele, degustând pe îndelete vinurile albe şi trecând pe acasă cât mai rar. Avea un motiv, ca să zicem aşa, obiectiv: cele două surori bigote care veniseră să locuiască împreună cu Nora şi cu el, Eva şi Eileen, îl presau să frecventeze slujbele religioase. Iar când stătea acasă, se refugia în bucătărie, unde lumina era mai potrivită pentru scris.

Printre lecţiile private şi cele oficiale (începând cu toamna lui 1910 a predat engleza la Scuola commerciale di perfezionamento, până la sfârşitul lui 1913, când instituţia a dat faliment) şi-a continuat activitatea de conferenţiar şi de jurnalist, integrându-se în viaţa socială şi culturală a oraşului. A frecventat teatrul şi opera şi a sperat să obţină nu doar succes, ci şi bani, din publicarea, amânată an după an, a volumului *Dubliners*. Faptul că începea să fie plătit pentru susţinerea, în italiană, a unor conferinţe la Università Popolare era un semn al înrădăcinării fireşti. Chiar şi eşecurile erau în linia tot mai profundei „italienizări": deşi trecuse examenul prin care putea să predea la Universitatea din Padova, ministerul de la Roma i-a anulat examenele, deoarece nu exista un acord între Marea Britanie şi Italia în privinţa recunoaşterii reciproce a diplomelor.

Anii petrecuţi la Trieste au o rezonanţă aparte şi prin intensa expunere muzicală. Pasiunea pentru muzică era înnăscută, dar abia aici, în ţara operei, a canţonetei şi a spectacolelor de tot felul ea era cu adevărat naturală. Stilul de viaţă relaxat (achiziţia de bunuri scumpe şi inutile, frecventarea teatrelor, unde Joyce cumpăra de regulă cele mai costisitoare locuri, restaurantele şi hainele la modă) l-a împins adeseori în situaţii jenante. Una din cele mai neplăcute a fost înştiinţarea prin tribunal care-l obliga să-şi plătească datoria faţă de „Stabilimente Musicale Giuseppe Verdi", un magazin de muzică unde făcuse cumpărături, dar omisese să şi scoată banii din buzunar. Tot în categoria lucrurilor care ne ajută să înţelegem contextul creaţiei lui Joyce merită menţionate cărţile achiziţionate în primăvara lui 1914, pe cât de diverse, pe atât de sugestive: *Pinocchio* de Collodi, teatru de Ibsen, *Ispitirile Sfântului Anton* de Flaubert, două piese de G.B. Shaw, o istorie

a moralei europene, *Fum* de Turgheniev sau *Idiotul* de Dostoievski.

Spectacolele de film, teatru şi operă sunt reflectate în numeroasele trimiteri la genurile artistice respective nu doar în *Ulysses*, ci şi în celelalte scrieri, de la *Exiles* la *Finnegans Wake*. Un moment aparte îl constituie centenarul Verdi, a cărui creaţie se bucura de o enormă apreciere printre intelectualii „iredentişti" din Trieste. *Rigoletto* şi îndeosebi *Nabucco*, prin dramatismul lor zguduitor, invitau la paralele între soarta persecutaţilor de tirania unui stăpân nemilos ori starea de sclavie a evreilor şi propriul lor statut în cadrul Imperiului Austro-Ungar. De altfel, pe parcursul anului, Verdi avea să fie o prezenţă constantă, din care n-au lipsit nici *Traviata*, nici *Il Trovatore*, nici *Aida*. După cum n-au lipsit Mascagni, Gounod, Wagner cu *Walkiriile* şi cu *Tristan şi Isolda*, Puccini cu *La fanciulla del West* şi Donizetti cu *Don Pasquale* şi *L'elisir d'amore*. Adică vârful repertoriului internaţional, întru nimic diferit de ceea ce, o sută de ani mai târziu, oferă marile teatre ale lumii, de la Metropolitan şi Covent Garden, la Opera din Viena şi Scala din Milano. Dacă mai adăugăm şi premiera italiană a lui *Parsifal* de Wagner, care a avut loc tot la Trieste, ne putem imagina încântarea unui meloman împătimit precum Joyce.

Scriitorul era nu doar un iubitor, ci şi un comentator gata să digere, să înţeleagă şi să folosească în propriul scris tehnicile complicatelor structuri muzicale oferite de marii compozitori. *Ulysses* a beneficiat din plin de modalitatea definirii prismatice a personajelor, din operele lui Wagner, prin îndepărtarea barierelor de comunicare şi înlocuirea lor cu o formulă complexă, în care senzaţiile şi informaţiile lingvistice se suprapun. Nu se mai mulţumea să exploreze doar stratul conştient al evoluţiei personajului, ci scrisul îngloba şi nivelele preconştient şi subconştient.

Deşi ideea romanului *Ulysses* avea deja o vechime suficientă – încât e de mirare că n-a renunţat la ea, de vreme ce volumul care trebuia s-o conţină, *Dubliners,* începea să-şi găsească drumul spre cititor –, Joyce nu s-a apucat de o nouă carte până la apariţia celor două scrieri deja încheiate. Atât *Dubliners*, cât şi *A Portrait of the Artist as a Young Man* reprezentau datorii faţă de trecut. Şi, în egală măsură, o răfuială cu dificultăţile implicate nu doar în scrierea, ci şi în publicarea lor. Deşi editorii mizau pe un scandal, care să contribuie la vânzarea cărţii, primirea a fost cât se poate de calmă – pentru a nu spune indiferentă. O veste ceva mai bună priveşte romanul „autobiografic", acceptat spre publicare, în formă serializată, în episoade de câte cincisprezece pagini, de

*The Egoist*. Revista, fondată de anarho-feminista Dora Marsden chiar în acel an, 1914, avea să fie recunoscută drept una din rampele de lansare ale modernismului anglo-saxon. Influenţa lui Ezra Pound, devenit redactor al revistei cu ajutorul unui personaj, John Quinn, pe care-l vom reîntâlni în postura de avocat newyorkez plin de bani şi de sprijinitor al moderniştilor (şi nu numai), a fost decisivă.

Romanul fusese redactat în forma finală prin 1912-1913 şi i se prevestea o soartă incomparabil mai fericită decât o avusese povestea oamenilor din Dublin învinşi de strania paralizie morală. De pe acum, Ezra Pound juca un rol important dacă nu în creaţia propriu-zisă a lui Joyce, cu siguranţă în promovarea ei în cele mai diverse medii – inclusiv ale milionarilor dornici să sprijine mişcările culturale insurgente. Prima scrisoare a lui Pound către Joyce datează din 15 decembrie 1913. Poetul îndeplinea îndatorirea de secretar al lui William Butler Yeats, alături de care se retrăsese în Sussex, la Stone Cottage, Coleman's Hatch, din motive financiare, dar şi dintr-un ciudat sentiment de datorie (într-o scrisoare din noiembrie 1913 către mama sa, Isabel, Pound scria: „Şederea mea la Stone Cottage nu va fi deloc profitabilă. Detest ţinutul. Yeats o să mă amuze o vreme, iar în rest o să mă omoare cu cercetările lui psihice. Privesc vizita drept o datorie faţă de posteritate" [Pound, 1950: 250]).

În realitate, Pound profita din plin de acel interval pentru a lucra la traducerile din poezia chineză şi japoneză, dar şi de faptul că Yeats fusese iubitul Oliviei Shakespear, de a cărei fiică, Dorothy, era îndrăgostit (aveau să se căsătorească în aprilie 1914). În plus, observă un critic, Pound a ştiut să fructifice protecţia marelui irlandez, iar în cele „două ierni ulterioare de secretariat în slujba lui Yeats, în Sussex, posteritatea descoperea că relaţia maestru-ucenic avea să încline în favoarea lui Pound" (Ruthven, 1990: 56).

Pound i-a scris lui Joyce la sugestia lui Yeats, prezentându-se drept colaborator al unor reviste englezeşti cam „falite" („impecunious"), *The Egoist*, urmaşul lui *The New Freewoman* (la care, paradoxal, „guère que d'hommes y collaborent"), şi la *Cerebrilist.* L-a avertizat că prima, *The Egoist*, nu plătea colaborările, iar a doua plătea foarte puţin (probabil din acest motiv avea să intre rapid în faliment!). Pound lucra şi pentru două reviste americane, unde drepturile de autor erau consistente, dar nu-i promite că va reuşi să-l publice acolo. De fapt, tot ce-i propune acum, înaintea Crăciunului lui 1913, e „să citesc ceea ce-mi trimiţi" (Pound, Joyce, 1965: 18). În chip de încurajare, îl asigură că „au în comun o ură sau două" – ceea ce reprezintă, după orice

standard, o modalitate cel puţin neelegantă de a te împrieteni cu cineva. Realitatea avea să infirme acest început abrupt şi, probabil, mustind de o (auto)ironie generaţionistă inaccesibilă celor dinafara cercului în curs de constituire al moderniştilor.

Ideea publicării în serial a romanului apare într-o scrisoare din 4 ianuarie 1914, dar Pound e conştient că niciuna din revistele care plăteau bine nu s-ar fi aventurat într-un asemenea demers. În schimb, îi înfăţişează avantajele de a fi tipărit în revistele Dorei Marsden: garanţia aproape totală a găsirii ulterioare a unui editor. Spre sfârşitul anului, decizia era luată: deşi nu pretindea că ştie prea multe despre proză (ceea ce e credibil, de vreme ce compară *A Portrait* cu o proză de Mérimée!), el trimite romanul redacţiei lui *The Egoist*, scuzându-se că nu va fi plătit. Totodată, se angajează să-l apere de eventualele „mârâieli" ale redactorilor la câteva din frazele mai… dificile.

În acelaşi timp, deşi l-a asigurat şi de admiraţia altor cititori care apucaseră să-i citească romanul (între ei, Wyndham Lewis şi Ford Madox Ford), l-a avertizat că se va alege doar cu o „glorie de cenaclu". Aşadar, nici vorbă de bani. În schimb, îi va recenza în *The Egoist*, la mijlocul lui iulie 1914, *Dubliners*. Printre diverse floricele stilistice, Pound spune şi lucruri importante: „Dl Joyce scrie o proză limpede şi solidă. El se ocupă de lucruri subiective, dar le prezintă cu o asemenea claritate a desenului de parcă ar avea de-a face cu locomotive sau cu indicaţii pentru constructori. Din acest motiv, dl Joyce poate fi citit fără a avea sentimentul că i se face o favoare" (Pound, 1954: 399). Pound acţionează, începând cu acel moment, într-o triplă şi inepuizabilă ipostază: de admirator, prieten şi agent. Izbucnirea războiului îngreunează şi, o perioadă, chiar întrerupe corespondenţa. Infatigabilul Pound îşi continuă însă opera de mare descoperitor de talente: în septembrie 1914 îl întâlneşte pe T.S. Eliot, student la Oxford, iar în 1918, colecţia lui de viitoare celebrităţi se îmbogăţeşte cu Robert Frost. Felul aproape feroce în care Pound îşi promova prietenii e dovedit, între altele, de articolul „The Non-Existence of Ireland", publicat la începutul lui 1915 în *The New Age*, unde Joyce era considerat singurul scriitor irlandez contemporan demn de respect. Încheierea articolului e antologică:

„Să presupunem că Irlanda nu ştie de existenţa domnului Joyce şi că fiecare exemplar din creaţia lui care va ajunge vreodată în ţară va fi ponegrit şi pus la index. În ce ne priveşte, putem fi recunoscători pentru suprafeţele limpezi şi dure, pentru eliberarea de moliciunea şi melodramatismul mişcării neosimboliste şi de şcoala mai decoltată a neo-realiştilor şi, nu

în ultimul rând, de fantezişti care sunt cei mai triviali şi cei mai obositori din întreg lotul. Toate acestea atestă existenţa domnului Joyce, dar în niciun caz şi existenţa continuă a Irlandei" (Pound, 1965: 33).

Fragmentul e, în egală măsură, premonitoriu. De bine, de rău, Irlanda s-a strecurat printre furcile caudine ale unei istorii mult prea contorsionate. În schimb, steaua tânărului Joyce (avea treizeci şi trei de ani şi publicase un singur volum de poezie, *Chamber Music*, şi unul de proză scurtă, *Dubliners*) urma să cunoască o neîntreruptă strălucire. Chiar şi atunci când, după cum anticipa Pound, avea să fie interzis în întreg spaţiul lingvistic englez.

Istoria: 1914-1921

# Câţiva evrei şi câţiva zănatici

*Ulysses* e, în multe secvenţe ale sale, o carte a irlandezilor şi a irlandităţii. Mitologia celtică şi istoria recentă sunt frecvent invocate în periplul lui Leopold Bloom sau în conversaţiile diverselor personaje întâlnite efectiv, văzute sau doar imaginate de acesta. Lăsând deoparte ambiţia autorului de a scrie nu doar o istorie a oraşului, ci şi o geografie a lui, romanul propune o viziune asupra lumii din punctul de vedere al unor marginali. În scrisoarea des citată, din 21 septembrie 1920, către Carlo Linati, unde îl anunţă că-i va trimite schema structurală a romanului, adaugă şi câteva propoziţii privind intenţiile şi geneza lui: „E povestea a două rase (Israel-Irlanda) şi în acelaşi timp ciclul corpului uman, precum şi istorioara unei zile (a unei vieţi). Personajul Ulise m-a fascinat încă din copilărie. Acum cincisprezece ani am început să scriu o povestire pentru *Dubliners*, dar am renunţat. Timp de şapte ani am lucrat la cartea asta – fir-ar să fie! E şi un fel de enciclopedie. Intenţia mea nu e doar să redau mitul *sub specie*

*temporis nostri*, ci să îngădui fiecărei aventuri (adică, fiecare oră, fiecare organ, fiecare artă sunt interconectate şi inter-relaţionate în schema somatică a întregului) să condiţioneze şi chiar să-şi creeze propria tehnică. Fiecare aventură e, ca să zic aşa, o persoană, deci e alcătuită din persoane – aşa cum Aquinas face referinţă la gazdele cereşti" (Joyce, 1975: 270).

După cum se ştie, nenumărate întâmplări sau amintiri personale au devenit subiecte ale scrierilor lui Joyce (caracterul confesiv al lui *Dubliners* şi *A Portrait of the Artist as a Young Man* nu mai trebuie demonstrat). În aceeaşi logică, plurietnicitatea oraşului Trieste a reprezentat un element decisiv în conturarea viziunii ce trebuia să ţină seama de realitatea înconjurătoare. Trieste a fost un creuzet al naţiunilor şi, asemeni Irlandei, era o „semi-colonie" (McCourt, 2009: 233). Dar multe lucruri decisive erau diferite. În primul rând, starea de spirit. În timp ce Irlanda (percepută de Joyce drept o ţară paralizată) era în realitate animată de exuberanţa şi energia nutrite de sentimentele naţionaliste şi de speranţa dobândirii independenţei, Trieste se învăluia tot mai mult într-o mantie crepusculară. Apusul monarhiei austro-ungare (numită, în *Finnegans Wake*, batjocoritor, „old Auster and Hungrig") se simţea acut într-un oraş al comerţului şi al necontenitei perindări umane.

Într-o oarecare măsură, *Ulysses* e şi cartea unui al doilea oraş, după Dublin – multicolorul, explozivul, energicul Trieste. Chestiuni pe care le vedea şi auzea la fiecare pas – evreitatea, antisemitismul, sionismul, convertirile, căsătoriile mixte şi asimilarea deplină, exotismul rasial – s-au decantat în biografia cuplului Bloom, dar şi a altor participanţi la acţiunea romanului. John McCourt vede în desemnarea drept personaj central al cărţii a unui evreu („o figură evreiască de-o infinită complexitate şi adâncime umană") „şi un act politic, o sfidare la adresa Europei atât de ostilă în atitudinea ei faţă de evrei" (McCourt, 2009: 217). Evoluţia e colosală, dacă ne gândim că în urmă cu doar câţiva ani Joyce fusese incapabil să se refere la evrei altfel decât în stereotipurile adânc înrădăcinate în mentalul colectiv al unei Irlande geloase pe propria identitate. Rămas multă vreme în afara corpusului „oficial", textul „Royal Hibernian Academy Ecce Homo", dedicat vernisajului unui pictor celebru în epocă, Michael Munkács, evreu maghiar, nu e tocmai una din scrierile glorioase ale lui Joyce (cei interesaţi pot citi textul în *The Critical Writings*, pp. 31-38).

Modificarea de perspectivă este datorată, aproape în întregime, experienţei triestine. Irlanda era, din punctul de vedere al comunităţii inter-etnice, o societate aproape segregată. Indivizii interferau, dar nu comunicau cu adevărat.

Ocupaţia britanică accentuase complexul „cetăţii asediate", transformând populaţia majoritară într-un bloc refractar, nu neapărat violent, dar impermeabil la ideea deschiderii faţă de *celălalt*. Mediul opac de acasă contrasta cu lejeritatea interacţiunii umane din oraşul italo-slavo-austriac. Semnele textuale din *Finnegans Wake* sunt dovada durabilă a faptului că Joyce era conştient de procesul prin care trecuse. „Europicolas" – felul în care îi defineşte pe cei din jurul lui *Il Piccolo*, cu preocupările lor cosmopolite, în ciuda militantismului naţionalist – îl aduce adeseori alături de „the society of jewses", construct intraductibil în care se contopesc atât membrii comunităţii evreieşti din Trieste, dar şi The Society of Jesus, înfiinţată de Loyola.

La Trieste, evreii erau parte activă – şi adeseori neparticularizată – a vieţii de fiecare zi, şi era nevoie de o veritabilă iniţiere (adică apropiere intelectuală) pentru a descoperi infinita complexitate a fenomenului: „Relaţiile pe care le-a stabilit în noul lui domiciliu i-au îngăduit să ajungă în intimitatea mai multor evrei europeni, care-şi făuriseră fiecare propria sa identitate asimilată. Prin aceşti inşi Joyce a ajuns să înţeleagă mai bine natura şi falsitatea stereotipurilor «evreului» aşa cum le cunoscuse până în acel moment. Pe măsură ce dobândea o mai bună cunoaştere a marginalităţii şi asimilării evreieşti, a înţeles şi paralelele dintre rolurile subestimate jucate atât de evrei, cât şi de irlandezi în dezvoltarea Europei" (Davison, 1996: 127).

În paranteză fie spus, câteva fragmente din *Giacomo Joyce* pot fi citite drept un semn clar al convertirii morale şi al compasiunii faţă de o rasă pe care o descoperă, sub impulsul dragostei, în întreaga ei splendoare şi tragedie : „Corpses of Jews lie about me rotting in the mould of their holy field. Here is the tomb of her people, black stone, silence without hope…". Sau referinţa la d'Aquino, în contextul în care familia fiinţei iubite e percepută ca purtătoare a semnelor înţelepciunii: „Her father and his son sit in the carriage. They have owls' eyes and owls' wisdom. Owlish wisdom from their eyes brooding upon the lore of their *Summa contra Gentiles*." Retorica perfectă a discuţiei dintre tată şi iubit are un efect atât de devastator, încât bietul îndrăgostit nu vede decât o şansă de salvare din mrejele religiei care i se impune cu o forţă irepresibilă: refugiul în interiorul propriei religii, marcat de disperatul apel „Ignatius Loyola, make haste to help me!".

Numele evreilor din Trieste de care Joyce a fost extrem de apropiat sunt cunoscute din corespondenţă, din mărturii şi din biografiile consacrate vieţii lui: deja pomeniţii Ettore Schmitz, Leopoldo Popper şi Oscar Schwartz, dar şi Moses

Dlugacz ori Teodoro Mayer. Decisivă a fost însă atmosfera generală a oraşului, de la forfota comercială, jurnalistică şi culturală, la existenţa cotidiană constant irigată de prezenţa evreilor deja „împământeniţi" şi chiar bogaţi, până la imigranţii recenţi. Aceştia din urmă aduceau cu ei un exotism care nu-l putea lăsa indiferent pe irlandezul remarcat pentru exotismul lui comportamental – inclusiv prin nemaiauzita îndrăzneală de a trăi cu o femeie care nu-i era soţie.

Imersiunea în iudaitate s-a produs, aşadar, natural. Trieste nu era singurul oraş european cu o structură multietnică atât de variată. Dacă s-ar fi exilat la Salonic, la Odessa ori chiar la Timişoara, Joyce ar fi putut asista la scene precum aceea menţionată de Stanislaus Joyce ca fiind tipică pentru un stil de viaţă ce începuse nu doar să-l preocupe, ci să-l şi fascineze. Deja invocata vizită la sinagogă relevă mecanismul secret de funcţionare al locului: „Astăzi, până la apusul soarelui a fost o sărbătoare evreiască. Jim şi cu mine ne-am plimbat pe străzile principale pentru a vedea câte magazine sunt închise. A fost uimitor: mai bine de-o treime din firmele importante din Trieste sunt evreieşti. Pe lângă multe nume pe care le ştiam că sunt evreieşti, Steiner, Levi, Mendel, am descoperit multe altele, pe care nu le-am bănuit înainte, cum ar fi Morpurgo şi Bolaffio, şi pe care le credeam italieneşti. Există în ceea ce spun despre copii o legătură substanţială privind succesul evreilor. Nu ştii niciodată unde sunt evreii" (citat în McCourt, 2000: 219).

Chestiunea originii etnice a lui Leopold Bloom constituie obiectul unei mici bătălii identitare: „Problemele legate de această controversă – E evreitatea importantă pentru personajul Bloom? Este Bloom, de fapt, evreu? – implică anumite presupuneri privitoare la semnificaţia iudaismului în romanul ca întreg. Aceste presupuneri sunt mai degrabă simpliste: Bloom e evreu pentru că Joyce s-a identificat cu marginalii, aşa cum susţine Robert Adams; Bloom nu e evreu, pentru că nu e circumcis, aşa cum notează Erwin Steinberg" (Reizbaum, 1999: 2). Istoria comunităţii evreilor din Trieste – înfăţişată pe larg de John McCourt în cartea citată (2000: 219-241) – a avut, fără nicio îndoială, un rol important în conturarea trăsăturilor personajului, îndeosebi în descrierea relaţiilor cu părinţii şi în importanţa primordială a fiului în economia simbolică a familiei. Biografia sa „reală" ne spune că Bloom era, tehnic vorbind, nepotul unei jumătăţi de irlandeze (bunica sa, Fanny Hegarty) şi a trei pătrimi de evrei unguri emigraţi în Irlanda, căsătoriţi cu femei irlandeze.

Unele din numele evreilor întâlniţi de Joyce la Dublin vor fi preluate în *Ulysses*: profesorul Artifoni, Sinico ori Dlugacz.

Ele sunau cât se poate de firesc în contextul Europei Centrale, dar transpuse în lumea nordică aveau şi rolul de a sublinia alteritatea. Procedeul e perfect legitim, de vreme ce Bloom îşi avea rădăcinile în această zonă turbulentă a Europei, supusă nesfârşitelor conflicte şi răsturnări istorice, sociale, politice şi geografice. John McCourt identifică şi câteva (inevitabile) distorsiuni onomastice, întrebuinţate în *Giacomo Joyce* şi în *Finnegans Wake*: Smerdoz ar fi un derivat de la *smerdoso*, forma dialectală triestină a inelegantului *merdoso*, Savorgnanovich e cu siguranţă o slavizare a lui Savorgnon, iar Gnoccovitch şi Trovatorovich sunt alcătuite prin aceeaşi modalitate a sufixării. Probabil că realizarea supremă, din *Finnegans Wake,* o constituie numele generalului rus Blaco Fusilovna Bucklovitch, împuşcat, de dragul simetriei, desigur, de soldatul Buckley. Dacă mai menţionăm că frecventul nume central-european Blum devine Bloom, bucla onomastică aproape că se închide.

În contextul dezbaterilor despre soarta evreilor, al intenselor polemici pro- şi anti-sioniste, Joyce a ajuns, fără să-şi propună neapărat, aproape de epicentrul fenomenelor. Dincolo de intelectualii întâlniţi în situaţii publice-culturale, de câteva personaje s-a apropiat în cursul orelor predate la domiciliu unor învăţăcei din Trieste. Dintre aceştia, o figură deosebit de spectaculoasă era Ciro Glass, provenit dintr-o familie bogată din oraş, fiul lui Matteo Glass, preşedintele lui Circolo Sionista. Biografia acestuia se confundă, până la moartea prematură, cu mişcările de emancipare ale evreilor din Italia. 1907 e un an de răspântie, când a fost fondată la Florenţa societatea Pro-Cultura, ajungând, după Milano, Torino, Roma, Geno şi Pisa, la Trieste. Acolo, „în 1919 se înfiinţează Fascio Giovanile Ebraico (Tânăra fascie ebraică), animată de Ciro Glass” (Bettin, 2010: 3). De la el avea să afle Joyce multe din amănuntele şi secretele mişcării care, departe de credinţa generală, nu erau împărtăşite de toţi evreii. Luările de poziţie ale lui Herzl erau prea radicale ca să nu contribuie la succesul sionist, ci, dimpotrivă, să provoace, îndeosebi din cauza evreilor recent sosiţi în Occident din estul Europei, straniul sentiment al „urii de sine”.

Între 1912 şi 1915, Joyce l-a avut student pe Moses Feuerstein Dlugacz – sursă de inspiraţie onomastică pentru măcelarul vizitat de Leopold Bloom în dimineaţa zilei de 16 iunie 1904. Provenind din Galiţia, destinat rabinatului încă din adolescenţă, Dlugacz a desfăşurat o intensă activitate în sprijinul sionismului. Timp de trei ani a studiat cu Joyce engleza, perioadă în care i-a ajutat pe mulţi evrei să ia vaporul spre America, făcându-le rost de bilete cu preţ redus. La

izbucnirea războiului s-a orientat spre comerţul cu alimente, furnizându-le austriecilor hrana necesară pe front. Era un mare iubitor de literatură şi muzică şi nu refuza lecturile din filozofie. Deschiderea lui spre limbile străine era remarcabilă, iar John McCourt pretinde că i-a predat lui Joyce câteva lecţii de ebraică. Dlugacz era bun prieten cu un profesor de germană din Viena, Emanuele Freud, împreună cu care împărţea un apartament. Joyce avea obiceiul să-i viziteze, iar discuţiile erau adevărate *symposion*-uri în care se divaga pe cele mai diverse teme, de la muzică la literatură, filozofie şi etimologie.

În *Ulysses*, propaganda sionistă a lui Dlugacz e transfigurată până la marginea parodiei, sub forma invitaţiilor de a cumpăra pământ în Galileea prin intermediul companiei berlineze Agendath Netaim. Reclama citită de Leopold Bloom dimineaţa va constitui un laitmotiv prezent pe tot parcursul zilei şi chiar al nopţii (numele Agendath Netaim apare pentru ultima oară în *Ithaca*, deci în orele mici ale zilei de 17 iunie, în contextul răspunsului la întrebarea „Ar fi putut el realiza o avere importantă prin anumite eforturi în domeniul industriei?” Mai mult, Moses Dlugacz se iveşte în bolgia Nighttown-ului, ca proiecţie grotescă a mirajului lacului Kinnereth: „Moses Dlugacz, un albinos cu ochi de viezure, în pantaloni de doc albaştri, se ridică în picioare la galerie, ţinând într-o mână o lămâie portocalie şi în cealaltă un rinichi de porc”).

Asemănarea spectaculoasă între limba irlandezilor, gaelica, şi limbile semite – apropiere ce susţine, cu un argument suplimentar, intenţia lui Joyce de a scrie istoria a două „naţiuni” – e menţionată de Joyce, în italiană, în faimoasa conferinţă „Irlanda, isola dei santi e dei savi” („Irlanda, insula sfinţilor şi a înţelepţilor”), de la Università Popolare din Trieste, în 1907. Conferenţiarul şi-a învestmântat argumentele în limbajul apodictic al savantului: „Limba irlandeză, deşi face parte din familia indo-europeană, se deosebeşte de engleză la fel de mult cât se deosebeşte limba vorbită la Roma de aceea vorbită la Teheran. Are un alfabet cu litere speciale, şi o istorie de aproape trei mii de ani. […] Limba e de origine orientală, şi a fost asemănată de mulţi filologi cu vechea limbă a fenicienilor, inventatorii comerţului şi ai navigaţiei, potrivit istoricilor. Acel popor aventuros, care avea monopolul asupra mărilor, a întemeiat în Irlanda o civilizaţie care a decăzut şi aproape a dispărut înainte ca primii istorici greci să fi luat pana în mână. Şi-a păstrat cu grijă tainele cunoaşterii, iar prima menţionare a insulei Irlanda în textele străine este într-un poem grecesc din secolul al V-lea înainte de Cristos, unde istoricul vorbeşte din nou despre tradiţia feniciană. Limba în care vorbesc fenicienii în

comediile scriitorului latin Plautus este, potrivit criticului Vallancey, aproape aceeaşi cu limba vorbită azi de ţăranii irlandezi" (Joyce, 1959: 156).

Ecoul direct al acestei situaţii e şi el reflectat în episodul *Ithaca*, unde seria de întrebări referitoare la similitudinile dintre limbile semite şi vechea irlandeză e ilustrată cu vioaie răspunsuri privind „modulaţiile vocii", asemănătoare în ambele limbi, „simbolurile fonice" şi zonele lor de interferenţă. Această ultimă întrebare („Ce puncte de contact existau între aceste limbi şi între popoarele care le vorbeau?") primeşte un răspuns mai amplu: „Prezenţa sunetelor guturale, aspiraţiile diacritice, literele epentetice şi servile în ambele limbi; vechimea lor, fiecare fiind predate pe câmpia Shinar cu 242 de ani după potop în seminarul instituit de Fenius Farsaigh, descendent al lui Noe, progenitor al Israelului şi ascendent al lui Hener şi Heremon, progenitori ai Irlandei; literaturile lor arheologice, genealogice, hagiografice, exegetice, omiletice, toponomastice, istorice şi religioase, incluzând operele rabinilor şi culdeelor, Torah, Talmudul (Mischna şi Ghemara), Massor, Pentateucul, Cartea lui Dun Cow, Cartea din Ballymote, Ghirlanda lui Howth, Cartea din Kells; dispersarea, persecutarea, supravieţuirea şi reînvierea lor; izolarea riturilor lor sinagogice şi ecleziastice în ghetou (Abaţia Sfintei Maria) şi casele publice (taverna Adam şi Eva); proscripţia costumelor lor naţionale în legile penale şi în legile vestimentare evreieşti; restaurarea lui Chanan David în Sion şi posibilitatea autonomiei sau devoluţiei politice a Irlandei."

Amestecul de întâmplări trecute (şi nesigure) şi de anticipări profetice conferă paginilor, în primul rând, farmec literar. Istoria reală nu e importantă decât prin rolul ei de furnizor de date şi nume, pretext pentru reasamblare şi resemantizare într-un text care ţinteşte la coerenţă psihologică, nu la atestarea prin documente a unor evenimente din trecut. Ironia supremă a acestei situaţii o întâlnim în capitolul *Cyclops*. Construită pe antagonismul ireductibil dintre Cetăţean şi Leopold Bloom, confruntarea îşi are originile într-un proiect mai degrabă rasial decât politic: viitorul etniilor în numele cărora se vorbeşte ia în calcul apartenenţa de sânge, nu argumentele de natură istorică, socială ori politică. În ciuda încercărilor lui Bloom de a demonstra că între evrei şi irlandezi există o identitate de aspiraţii, ba chiar că are speranţe mai mari privind triumful cauzei irlandeze, Cetăţeanul xenofob îi răspunde apelând la violenţă.

O formă a apropierii de lumea iudaică o constituie relaţia pe care începe să o aibă Joyce cu psihanaliza şi cu opera a doi autori care se bucurau în Italia, ca de altfel în întreg

Occidentul, de o zgomotoasă celebritate: Sigmund Freud şi Otto Weininger. Freud făcea ravagii în rândul studenţilor, în contextul puzderiei de falii care conferiseră oraşului Trieste un profil psihologic atât de neobişnuit. Discuţiile cu Italo Svevo – un iniţiat în materie –, dar şi cu studenţii, l-au interesat mai ales prin legătura psihanalistului vienez cu filozofia lui Vico, faţă de care nutrea o nereţinută admiraţie. Traducerea în italiană a cărţii lui Weininger, *Sex şi caracter*, a stârnit o vâlvă pe deplin explicabilă, care s-a reverberat şi asupra sensibilităţii lui Joyce. Dacă în cazul lui Freud influenţa e directă (drept dovadă, capitole precum *Nausicaa*, *Circe* şi *Penelope*), înrâurirea lui Weininger e una de contrast. Weininger, un anti-feminist şi antisemit turbulent, era adversarul feroce al „femeii naturale", deoarece „principiul feminin se opune în mod ireductibil, şi fără vreun posibil compromis, principiului masculin" (Le Rider, 1995: 142). Or, Joyce se plasa la antipodul acestei concepţii, fiind mai apropiat de poziţia redactorului revistei *Die Fackel*, Karl Kraus, care încerca să anuleze ideea „antagonismului fatal" printr-o „polaritate creatoare".

Când vom analiza capitolul *Penelope*, poziţionarea lui Joyce mai degrabă alături de rabinul sionist Dante Lattes, decât de amicii săi literari, unii dintre ei legaţi direct de Italo Svevo, se va vedea cu claritate. Într-un articol din 31 martie 1914, Lattes scria: „Nu apreciem această carte îndrăgită de atât de mulţi artişti şi scriitori, chiar şi evrei; e prea imatură, prea plină de prejudecăţi şi violenţă, prea antisemită şi prea plină de ură faţă de femei. Cartea conţine o exasperare nefolositoare şi falsă şi un pesimism excesiv. Autorul e un personaj dintr-o tragedie modernă asemănător lui Uriel Acosta sau, înaintea lui, Spinoza. Cât de multă influenţă asupra tragediei lui are viaţa noastră de exilaţi?" (în McCourt, 2000: 229). Acest conflict între *cei vechi* şi *cei noi* e un semn al rupturii între generaţii, dar şi al modificării gustului public sub influenţa evenimentelor istorice.

E greu de crezut ca în mediul cultural triestin, unde Weininger era privit ca un nou Zarathustra al sexului şi anti-feminismului, Joyce să nu se fi familiarizat cu ideile sale. Dar e de asemenea evident că opţiunile lui mergeau, cum spuneam, în altă direcţie, înspre vitalismul lui Kraus, pe care teoreticianul modernităţii vieneze l-a descris cât se poate de exact: „El visează la femeia senzuală, sălbatică, îndrăgostită şi insolentă, precum Lulu a lui Wedekind, pe care o admira atât. Atunci ar fi fost posibil un pact între geniu şi sex, între spirit şi trup, între artist şi femeie, altfel spus, între artă şi viaţă. A separa mai întâi, în mod radical, pentru a uni apoi, la un nivel

profund. A restaura o virilitate intactă (geniul) şi o feminitate pură (sexul), a distruge o societate de bărbaţi efeminaţi sau de femei bărbătoase pentru a construi societatea adevărată" (Le Rider, 1995: 142-143). Dacă eliminăm acuta lexicală reprezentată de cuvântul „geniu", situaţia ar putea fi aplicată, fără a recontextualiza prea mult, situaţiilor în care au fost puşi (ori în care s-au pus singuri) cei doi locatari ai clădirii din strada Eccles, nr. 7 din capitala Irlandei, Molly şi Leopold Bloom.

Noutatea faţă de alte teorii care făcuseră ravagii în deceniile anterioare o constituia pretenţia de *scientificitate*. Weininger îşi propunea să meargă la originea lucrurilor, la cauzele profunde care conduseseră la constituirea profilului imperfect al femeii şi al evreului. Tânărul student de la Viena pusese la bătaie tot ce puteau să-i ofere laboratoarele biologice ale vremii, dar şi postura de proaspăt convertit de la iudaism la protestantism. „Psihobiologia" pe care o practica, fundamentată pe stranii experienţe asupra nevertebratelor, aducea mai degrabă a *alchimie de gen*: icnetele şi interjecţiile unui ins complexat se metamorfozau în viziuni privind specia umană, încremenită într-un soi de platonism pur retoric, al cărui rezultat e prezentarea femeii, încă de la origini, drept o fiinţă declasată, incapabilă să evolueze altfel decât biologic. Cel mai primejdios tip feminin este cel al „femeii feminine", care constituie în mod direct o negare a umanităţii, deoarece omenirea este fie masculină, fie nu există deloc.

Astfel de aberaţii aveau o circulaţie aproape universală. Într-o notă de jurnal din 26 septembrie 1903, deci în perioada dublineză a lui Joyce, Stanislaus punea în evidenţă o ciudată particularitate a fratelui său: „De-o vreme încoace, Jim are o atitudine dispreţuitoare faţă de femei, în care vede nişte animale murdare şi citează frecvent o epigramă a doctorului Perse" (Joyce, 1962: 20). Deşi monstruoasă, respectiva compunere trebuie reprodusă pentru că reprezintă o culme a neruşinării, grosolăniei şi dispreţului. Faptul că Joyce era capabil să evoce, cu cinic amuzament, astfel de consideraţii nu reprezintă doar o formă a iresponsabilităţii juvenile, ci şi un început de deraiere mintală: „Femeia este un animal care micţionează o dată pe zi, defechează o dată pe săptămână, menstruează o dată pe lună şi naşte o dată pe an." Din fericire, maturizându-se, scriitorul a renunţat la astfel de dovezi ale cruzimii sălbatice şi ale ruşinoasei discriminări de gen.

Că Joyce s-a apropiat uneori periculos de mult de situaţiile weiningeriene o dovedeşte capitolul *Circe*, în care Leopold Bloom îşi abandonează identitatea reală, întorcându-şi pe dos, ca pe o haină, propriul eu şi lăsându-l să plutească în

lichidul seminal-subconştient al adâncimilor psihologice inanalizabile. Cu o notă distinctivă, totuşi, majoră: „Diferenţa dintre Weininger şi Bloom e că Weininger şi-a exorcizat spaimele teoretizând şi murind, în timp ce Bloom şi le exorcizează pe ale lui prin acţiune imaginativă şi prin dobândirea unui înţeles a ceea ce este, prin acceptarea acelui eu, şi a unui fiu, simbolul continuării vieţii" (Reizbaum, 1982: 232). Din acest moment, Bloom – la antipodul poziţiilor exprimate vehement de Weininger – se va declara pe sine un instrument de incluziune radical. În *Circe*, el ajunge chiar la schimbarea de sex, adjudecându-şi (şi) identitatea pe care Weininger o abhoră. Femeie şi evreu, el e subiectul unui proces de *androginizare în cascadă*, asumându-şi o multitudine de identităţi, de la cele umane la cele trans-umane.

Mai mult de-atât, teoriile lui Weininger sunt extinse la nivel rasial, unde funcţionează cu acelaşi devastator suflu al negării: „evreii manifestă o variantă negativă de masculinitate, iar mai apoi însuşirile «evreieşti» ale absenţei masculinităţii pot fi găsite la cei care nu sunt evrei, dar care profesează astfel de atitudini şi comportamente «feminizate». Natura dual ă a evreului lui Weininger – atât ca grup inferior, cât şi ca «stare platonică» inferioară – sugerează existenţa unui aspect central al oricărei stereotipii: o trăsătură negativă înfăţişată drept superlativă a grupului astfel încât să micşoreze responsabilitatea faţă de trăsătura grupului dominant" (Danison, 1996: 143). Filtrate prin imaginar, astfel de sugestii vor deveni sursa modelului de funcţionare a clişeului antisemit în *Ulysses*.

La fel de influente în epocă au fost şi cărţile unui Henry Wickham Steed, care cumula strania poziţie de antisemit şi germanofob, vorbind în editorialele sale din *The Times* despre un „complot murdar germano-evreiesc" ce-şi propunea să păstreze Marea Britanie în neutralitate în războiul ce tocmai se declanşase. *The Hapsburg Monarchy* (1913) conţinea idei care flatau sentimentele anti-germane ale italienilor, constituind un veritabil manual de acţiune în vremurile tulburi pe care le traversa continentul. Se ajunsese chiar, în presa locală, să se vorbească despre eliberarea oraşului de sub „despotismul iudaic", îndemnul „Daţi Trieste înapoi triestinilor!" fiind auzit cu o frecvenţă neliniştitoare.

De-o stranie actualitate erau şi ideile lui Wagner din *Iudaismul şi muzica*, lucrare ce a contribuit la tulburarea echilibrului care, la prima vedere, părea a fi marca distinctivă a oraşului. Trăind acolo, impregnându-se – chiar involuntar – de atmosfera şi molcomă, şi virulentă a oraşului (amintirea unei demonstraţii antisemite din 1898, când se ceruse, pe faţă,

„moarte evreilor”, continua să fie evocată şi trei lustri mai târziu), Joyce a înţeles complexitatea unui fenomen care, în Irlanda natală, ţinea de „firescul” reflexului xenofob existent în orice societate tradiţională. La Trieste, infinita complexitate a ideilor, sentimentelor şi acţiunilor a născut adeseori modele comportamentale pe care Joyce le-a folosit cu abilitate în descrierea dinamicii degradării sentimentelor. Capitolul *Cyclops* reprezintă, din acest punct de vedere, un exemplu desăvârşit. Joyce înfăţişează nu o scenă statică, ci un proces: există dimensiuni specifice ale urii, astfel după cum există şi grade (crescânde) de manifestare violentă a acesteia.

Trebuie menţionat că, pe lângă ideile lui Weininger, Joyce a cunoscut şi o altă perspectivă asupra evreităţii, aşa cum era înfăţişată în cartea lui Maurice Fishberg, *Jews: A Study of Race and Environment* (1911). Fishberg era un antropolog american a cărui lucrare circulase pe la prietenii lui Joyce. Dacă de la Weininger Joyce împrumutase, la nivel de limbaj şi de „conceptualizare” deşucheată, ideea „bărbatului feminist”, de la Fishberg s-a inspirat în aspectele mai concrete (Fishberg se specializase în antropologia fizică a evreilor), ţinând de portretele personajelor. Nu numai trăsăturile fizice ale lui Bloom şi ale lui Molly sunt asemănătoare celor aflate la Fishberg, ci şi un alt lucru esenţial: „Studiul lui Fishberg era atrăgător datorită probelor statistice care hrăneau foamea de amănunte naturaliste a lui Joyce. Aceste informaţii ştiinţifice ferme privind fizionomia evreiască, obiceiurile culinare, ispitele suicidare, ocupaţiile preferate şi căsătoriile mixte erau prezentate într-o formă compozită din care Joyce a putut să selecteze câteva din trăsăturile «evreieşti» ale lui Bloom” (Davison, 1886: 139).

Cantitatea este un element ce trebuie luat în considerare atunci când vorbim despre efectul unei astfel de minorităţi asupra majorităţii. Dacă în Dublin evreii reprezentau un procent mic al populaţiei, la Trieste erau atotprezenţi. Însuşirile lor – între care şi slaba prestaţie în ce priveşte consumul alcoolului – îi făceau suspecţi din oficiu, aşa cum se vede şi într-o diatribă a lui Nosey Flynn la adresa lui Bloom, care nu numai că nu avea obiceiul să bea, dar se sustrăgea şi „momentelor vesele”, adică glumelor deocheate şi jocurilor de noroc – ca în secvenţa itinerantă a pariului de la cursele de cai. Lui Bloom i se refuză, din aceste motive, virtuţile „bărbăţiei”, ajungându-se până la deja excesiv citata sintagmă referitoare la „feminizarea” lui Bloom.

Ispita batjocurii e atotprezentă în mediile populare din aproape orice aglomeraţie urbană. Dublinul copilăriei şi adolescenţei lui Joyce nu făcea excepţie, după cum străzile din

Trieste furnizau ample exemple de echivalare a evreilor cu femeile – în sensul manifestării vizibile a fricii. Weininger a insistat chiar şi asupra interesului faţă de sexualitate care ar fi, în opinia filozofului antisemit, o caracteristică a femeilor şi a evreilor. Alte atribute negative – egoismul, obiceiul de a minţi, laşitatea, şiretenia etc. – sunt rezervate, în egală măsură, celor două categorii umane considerate inferioare. Exista şi o explicaţie mai subtilă a asocierii dintre entităţile atât de dispreţuite: în a doua parte a secolului al XIX-lea, atât evreii – îndeosebi prin răspândirea sionismului –, cât şi femeile, prin tot mai frecventele mişcări de emancipare, se aflau într-o cursă energică pentru găsirea unei noi identităţi.

În *Cyclops* avem un exemplu de apariţie, dezvoltare, apogeu şi explozie, într-un crescendo diabolic, într-o singură scenă, a antisemitismului. Ce-l scoate din minţi pe Cetăţean nu e atât identitatea evreiască a lui Bloom, ci pretenţia de onorabilitate a acestuia, prin îndrăzneala de a rosti „numele sfânt", cel al evreului Isus. Factorul agravant îl constituie apropierea de numele intangibil venind dintr-o direcţie, la rândul ei, tabu: naţionalismul irlandez, la care un „păgân" nu are dreptul nici măcar să facă referire. Din trei salturi, o conversaţie altminteri banală se transformă în pretextul unei corecţii fizice nutrite de ură şi bestialitate. Cuvintele readuc la suprafaţă conflictul latent, niciodată complet risipit, dintre creştini şi evrei. Cetăţeanul e un agent al acelor forţe care nu au acceptat şi nu vor accepta evreitatea Mântuitorului.

Neil R. Davison susţine că Joyce s-a inspirat din cartea lui Fishberg nu doar în ce priveşte fizionomia, ci şi înălţimea personajului. Multă vreme, scriitorul se ţine departe de orice descriere precisă a lui Bloom. El trebuia să reprezinte omul anonim, *everyman*, media aritmetică a acelui *petit bonhomme* atotprezent în portretul-robot al fiinţei obişnuite generat de mentalul franţuzesc. Potrivit „măsurătorilor" lui Fishberg, evreii sunt, de regulă, scunzi de statură. Cu diferenţele de rigoare: cei din zona limitrofă Rusiei (Lituania şi Polonia) sunt mai mici, pe când cei „contaminaţi" de lumea anglo-saxonă, din insulele britanice şi din America, sunt mai înalţi. Despre Bloom aflăm că aparţine mai degrabă celei din urmă categorii: la începutul secolului al XX-lea, cu un metru şi şaptezeci şi cinci ai săi, el se plasa în categoria mijlocie spre înaltă (să ne reamintim că Joyce însuşi avea un metru şi şaptezeci şi opt, iar absolut toate evocările – ca şi fotografiile, de altfel – îl înfăţişează drept un individ de-o înălţime impunătoare).

Leopold Bloom e un „cetăţean triestin" şi prin adoptarea unor strategii ale supravieţuirii pe care Joyce le-a cunoscut nemijlocit. John McCourt aduce în discuţie cazurile

iredentiştilor care, după 1880, au abjurat credinţa iudaică, făcând chiar şi pasul spre masonerie. Este exact traseul urmat şi de fiul evreului ungur din Szombathely crescut pe malurile râului Liffey. Or, asta nu poate fi o întâmplare. Aerul de mediteraneană luminozitate în care sunt îmbrăcate multe din secvenţele romanului (să nu uităm că Molly Bloom însăşi e o fiică a aceleiaşi lumi, o „floare neprihănită" a Gibraltarului) îşi are originea în experienţa directă a complicatelor relaţii ale oamenilor cu istoria, aşa cum le-a perceput Joyce în Italia. Motivaţiile evreilor din Trieste erau cât se poate de transparente: considerau un avantaj eliberarea oraşului din chinga strâmtă a unui sistem politic şi social prea îmbătrânit pentru neobosita lor inventivitate. Filiaţia e, deci, plauzibilă: „Rolul în masonerie al evreului convertit a fost un factor esenţial în acuzaţiile tot mai numeroase ce i s-au adus. Joyce va fi având în minte aceste legături dintre evreu şi societatea secretă atunci când l-a creat pe Bloom, «afurisitul de francmason», acuzat că ştie secretele unei curse de cai şi e permanent atacat pentru legăturile lui cu masonii" (McCourt, 2000: 231).

Unul dintre biografii timpurii ai lui Joyce, Herman S. Gorman, citează un articol al lui Padraic Colum care vorbeşte despre întâlnirea dintre William Butler Yeats şi James Joyce. Yeats (viitorul premiat cu Nobelul, în 1923, şi cea mai importantă figură culturală a „Irlandei naţionaliste") era o celebritate, pe când Joyce nu se remarcase încă prin mai nimic. Cu aerul lui de amicală condescendenţă, junele poet şi publicist i-a comunicat: „Ne-am întâlnit prea târziu; sunteţi prea bătrân ca să vă mai pot influenţa". Gorman ne asigură că e vorba de mai mult decât de un *bon mot* şi că replica insolentă trădează o trăsătură de caracter dovedită de întregul său comportament ulterior: „Joyce aparţinea acelei categorii înalte de literaţi extrem de egoişti, care-şi scrutau la nesfârşit propria interioritate. Lumea propriu-zisă însemna pentru el mai puţin decât reacţiile lumii asupra minţii şi spiritului său. Toate lucrurile care-l atingeau, care-i întâlneau privirea dobândeau instantaneu o semnificaţie personală. Nu prea ni-l putem închipui murind pentru o cauză pierdută, dacă acea cauză pierdută nu se întâmplă cumva să fie el însuşi. Există în această atitudine o mândrie vecină cu aroganţa, iar James Joyce e probabil cel mai arogant scriitor pe care l-a produs Irlanda. Se plasează cu mândrie dacă nu deasupra chestiunilor naţionaliste, cel puţin alături de ele şi, din acest motiv, cosmosul lui se întinde dincolo de o singură insulă. E o mândrie ce îmbrăţişează întreaga Europă" (Gorman, 1924: 5-6).

O astfel de poziţie, care dă irlandităţii lui Joyce ceea ce i se cuvine, poate deschide o paranteză spre substanţialele datorii ale scriitorului faţă de cultura europeană ca sursă de inspiraţie. Plecarea din Irlanda n-a însemnat aventurarea pe un continent necunoscut. Dimpotrivă, nemulţumirea faţă de ţara natală – o nemulţumire plină de resentiment, dacă ar fi să-l credem pe Gabriel Conroy, protagonistul povestirii *The Dead* şi transpunere străvezie a lui Joyce însuşi – l-a ţinut conectat încă din adolescenţă la valorile ce transgresau cercul preferinţelor culturale invocate de naţionaliştii irlandezi. Cele două instituţii tradiţionale – familia şi biserica – au născut în el un adversar redutabil. O parte din revolta lui fusese hrănită de lecturile unor cărţi mai mult decât controversate (ca, de pildă, *Vie de Jésu*, de Ernest Renan, şi *Leben Jesu*, a lui David Friedrich Strauss), care puneau în dubiu înseşi fundamentele credinţei catolice. Faptul că biserica fusese construită pe un joc de cuvinte (Petru/piatră) a reprezentat pentru el un motiv de respingere violentă a tot ceea ce învăţase în perioada studiilor la iezuiţi.

Din această perspectivă, pasiunea pentru Dante – al cărui catolicism maiestuos intra în mod aproape natural în coliziune cu natura de dialectician a lui Joyce, hrănită de lecturi din Aristotel şi Sf. Toma d'Aquino – pare paradoxală, dacă nu chiar contradictorie. Dar probabil că ceea ce-l interesa pe Joyce nu era latura de construcţie ecleziastică, ci felul în care Dante a ştiut să-i devoreze pe propovăduitorii religiei în care credea nesmintit. Îl atrăgea metafizica lui Dante, adversară a închistării instituţionale şi a slujitorilor ei plini de păcate, şi nu gesticulaţia dezamăgitoare a fantoşelor cu pretenţii de misionari. Joyce a fost atras de „poezie şi misticism, de analiza minţii şi de însuşirile teologice ale acesteia" (Gorman, 1924: 8), dar şi de curajul lui Dante de a-şi expedia prietenii apropiaţi, ba chiar pe sine însuşi, în cercurile Infernului ori în zona încremenită a beatitudinii edenice. Îl fascina, aşadar, violenţa universului aflat sub spectrul ameninţător şi izbăvitor al Judecăţii.

Singurătatea aproape paralizantă a spiritului celtic avea acută nevoie de energia unui geniu decis, asemeni unui nou Atlas, să poarte în spinare planeta plină de forţe contrarii în care se înfruntau micile fiinţe umane cu păcatele lor şi universul cel mare, surprins în întreaga lui plasticitate nemiloasă. Joyce a învăţat de la Dante lecţia privirii frontale a realităţii – însă dinspre cealaltă parte a conştiinţei umane, unde interioritatea şi exterioritatea alcătuiesc un plan de posibilităţi ce se autogenerează la nesfârşit. „Precizia revelării gândului" în faza lui incipientă, despre care au vorbit chiar comentatorii

timpurii ai lui Joyce, e dublată de o îndemânare tehnică uluitoare, de o uşurinţă aproape amorală de a contopi într-o singură formă de viaţă tehnica obscurizării şi elementele celei mai clare forme a existenţei.

În aceeaşi categorie a influenţelor europene trebuie plasat Giordano Bruno. Ereticul exilat la curtea lui Henric al III-lea al Franţei, strămutat apoi în Anglia (unde ajunge să predea chiar la Oxford) şi ulterior în Germania, nu-l putea lăsa indiferent, cel puţin prin *Spaccio della Bestia Trionfante*, pe moralistul în răspăr care zăcea în Joyce. Revenit în Italia, a fost „pârjolit straşnic", după expresia tânărului Stephen Dedalus. Pentru scriitorul irlandez, Bruno a reprezentat ideea inflexibilităţii în raport cu autoritatea ecleziastică, un răzvrătit ce pornise o cruciadă contra dogmelor ce guvernau nu doar religia şi filozofia, ci şi ştiinţa. Reforma morală a constituit pentru ambii scriitori mai mult decât o prioritate – a fost o veritabilă *raison d'être*. Refuzul gregarului şi exilul i-au unit pe cei doi într-o măsură mai mare decât ar fi bănuit Joyce atunci când a descoperit teoriile revoltatului care a plătit cu viaţa pentru refuzul de a face compromisuri.

Printr-un salt de câteva secole, imaginea unui alt iconoclast – menţionat deja – se adaugă panopliei de „minţi continentale" care au fecundat gândirea insularului celt. E greu de dovedit că în perioada triestină – când face cunoştinţă cu unele din teoriile lui – Joyce va fi fost influenţat direct. E tentant să spui că au mers, instinctiv, în aceeaşi direcţie, şi că se aflau în căutarea aceluiaşi Graal al vieţii invizibile: ascuns în interstiţiile libidinale, într-un caz, ca rezultat al „reprimării", sau plasat în adâncimile conştiinţei eliberate, manifestate prin „epifanie", în celălalt. Spre amuzament, s-ar putea chiar spune că Joyce, un nou Monsieur Jourdain al modernismului, face psihanaliză fără să ştie… După cum Freud este şi el un adept involuntar al fluxului conştiinţei. Oricum ar sta lucrurile, în ambele cazuri e vorba de exacerbarea facultăţilor cognitive, prin care unul dintre autori adânceşte misterul personajelor, celălalt le aduce la suprafaţă, anulând suferinţa.

Mai mult de-atât, se poate vorbi despre atenţia acordată de către fiecare dintre cei doi „semnificaţiei lucrurilor aparent insignifiante", între care „gesturile mărunte sau expresiile faciale, turnurile bruşte ale frazelor, acţiunile involuntare, pe scurt, lucrurile care, de obicei, trec neobservate ori sunt prezentate drept irelevante, dar care au o însuşire relevantă pentru că nu sunt guvernate de intenţii sau de cenzura conştiinţei, şi tocmai acestea sunt cele care îi îngăduie observatorului o privire asupra naturii reale a persoanei, asupra «adevăratului» eu reprimat. Atenţia acordată de Joyce

măruntului, marginalului, insignifiantului vieţii de fiecare zi, construind pe seama lor personaje, poate fi văzută de-a lungul întregii lui creaţii, de la epifaniile timpurii – schiţe experimentale ale unor situaţii obişnuite –, la *Dubliners* şi la *Ulysses*" (Reichert, 1990: 60).

Apropierile, în acest caz, nu sunt forţate. Metodele întrebuinţate de Freud şi Joyce diferă, dar ele conduc la rezultate asemănătoare. Faptul poate fi explicat prin acel „aer de familie" emanat de toate dezbaterile privind arta, de la începutul secolului al XX-lea. De altfel, e de neimaginat strategia modernistă a reconstruirii realităţii din fragmente disparate fără aportul metodei psihanalitice – fie ea mărturisită ori nemărturisită. „Impuritatea", care avea să devină o marcă distinctivă a postmodernismului, era prezentă încă din zorii modernismului ca ingredient în afara căruia imaginarul risca să rămână o materie amorfă, incapabilă să genereze sensuri. La Freud, aceste elemente au intrat în componenţa *metodei*. La Joyce, ele au ajutat la modificarea (şi radicalizarea) *formei*.

Nici la nivelul conţinutului lucrurile nu sunt mult diferite. Componenta reactivă a scrisului joycean s-a hrănit şi din creaţia câtorva mari scriitori europeni care au contestat în mod radical bazele „moralităţii burgheze", investigând cu o îndrăzneală nemaiîntâlnită mecanismele sexuale ca sursă a comportamentului uman. Molly Bloom n-ar fi putut exista fără Emma Bovary şi Anna Karenina. Perspectiva ei asupra vieţii sexuale reprezintă amplificarea – până la insuportabil – a unor dileme şi strategii cărora suratele ivite pe lume cu câteva decenii mai înainte (Emma în 1857, Anna în 1877) erau sortite să le devină victime. Molly Bloom nu trăieşte într-o lume cu mult diferită. Prin forţa ei de asumare a feminităţii reuşeşte să creeze un decor existenţial ce nu mai aminteşte de cel vechi decât într-o privinţă: prin capacitatea femeii de a îndura, de a suferi şi de a se sacrifica în numele iubirii.

Émile Zola şi Gabriele d'Annuzio se înscriu în lista posibililor antemergători, cel puţin pe latura relaţiei dintre viaţa intimă a personajelor – sau chiar a subconştientului – şi influenţa exercitată asupra lor de mediul social. Acesta este, la rându-i, pretext pentru construirea unei realităţi conceptuale ce devine principalul punct de referinţă al personajelor şi situaţiilor descrise. Ele se ivesc însă în trena lui Ibsen, scriitorul admirat şi iubit, de numele căruia se leagă, după cum ştim, începutul de notorietate al adolescentului Joyce în cercurile literare din Dublin. Chiar dacă, odată cu trecerea anilor, umbra acestuia stă mai mult deasupra vieţii scriitorului decât asupra creaţiei lui, modelul mental propus de Ibsen va supravieţui de-a lungul anilor. Faconda, provocarea, atacul

arogant asupra convenţiilor, insolenţa, dispreţul trufaş, înfumurarea n-au dispărut niciodată din panoplia lui Joyce. Treptat, ele au fost absorbite în componenta stilistică a creaţiei, împingând operele literare în zona gratuitului, a arbitrarului şi a şansei. Dar ce omagiu mai frumos poate aduce un scriitor altui scriitor decât gestul lui Joyce de a învăţa daneza, pentru a citi în original scrierile… norvegianului Ibsen? (Pentru pedanterie filologică, limba scrisă oficială a vremii a fost daneza atât în Norvegia, cât şi în Danemarca).

La fel de importantă e lista filozofilor europeni în care Joyce a găsit puncte de sprijin în efortul de a regândi poziţia scriitorului în raport cu lumea şi cu propria creaţie. Primul nume care vine în minte e, fireşte, cel al lui Nietzsche. Ca şi în cazul lui Freud, nu există prea multe mărturii directe privind o legătură nemijlocită între nihilismul programatic al marelui romantic german şi agresivitatea moral-stilistică a irlandezului. E posibil ca influenţa nietzscheană să fie mai pronunţată în eseistica lui Joyce, născută parcă din ironia săltăreaţă a *Consideraţiilor inactuale*. Ea acţionează însă la nivel de viziune şi implicare ideatică, în participarea la bătălia simbolică vizând dărâmarea ordinii religioase dominante. Joyce e, din acest punct de vedere, unul dintre cele mai „zarathrustiene" personaje ale culturii europene din secolul al XX-lea.

Prin notorietatea lui ieşită din comun, Nietzsche reuşise o diseminare a ideilor cu o forţă de persuasiune ce pare să aparţină nu premodernismului, ci postmodernităţii. Argumentele erau înlocuite de bardă, iar opoziţia era sfărâmată de ciocanul lui Thor, mânuit cu o diabolică îndemânare. Aceste instrumente au distrus bazele tradiţiei civilizaţionale europene, cu certitudinile şi aspiraţiile sale în materie de frumos, credinţă şi, îndeosebi, educaţie. *Naşterea tragediei* este o piesă grea în acest dosar al uceniciei lui Joyce. *Apolinicul* şi *dionisiacul* au reprezentat doi poli şi două canale prin care tumultul lumii putea fi captat nu doar în formele lui primordiale, ci şi în metamorfozele contemporane. Corul grec reprezintă pentru Nietzsche „eşafoadele suspendate ale unei ipostaze naturale", adică o proiecţie în imaginar a realităţii, o lume „improvizată între cer şi pământ". Agentul decisiv al acestei plăsmuiri este satirul, prin care vorbeşte „înţelepciunea dionisiacă" consubstanţială oricărei tragedii. Acţiunea lui face să cedeze „prăpăstiile dintre om şi om în faţa unui sentiment copleşitor de comuniune, care duce înapoi la sânul naturii. Consolarea metafizică – prin care orice tragedie adevărată eliberează – că viaţa, în ciuda oricărei alternative a fenomenelor, ar fi, în esenţa lucrurilor, indestructibil de puternică şi plină de plăceri,

această consolare, deci, apare într-o claritate personificată sub forma corului de satiri, a corului de fiinţe naturale care trăiesc, indestructibile oarecum, în dosul oricărei civilizaţii şi rămân veşnic aceleaşi, în ciuda oricărei alternanţe a generaţiilor şi a istoriei popoarelor" (Nietzsche, 1998: 39).

„Fiinţele indestructibile" sunt agenţii „eternei reîntoarceri", prefigurări ale unei teorii ce se întâlneşte cu intuiţia „ciclurilor istorice" ale lui Vico. Ele ies, în literatura modernistă, din scenă pentru a fi redescoperite în adâncimile subconştientului uman. „Demolatorul" Nietzsche a pus la dispoziţia neaşteptatului său admirator un mecanism al afirmaţiei plenare. „Mitul eternei reîntoarceri" e citit prin lentila zgomotosului „everlasting Yea" al lui Thomas Carlyle, surprins într-un moment în care mitul homeric – dărâmat metodic – se reasamblează miraculos în cele 88 de ocurenţe ale adverbului *yes* din episodul *Penelope*. Acestea pot fi, la rândul lor, figurate – aşa cum vom vedea – prin dublul semn al infinitului (∞). E sigur că Nietzsche ar fi fost încântat de o atare metamorfoză a iritatelor sale polemici cu tradiţia.

De la Nietzsche la Wagner nu e decât un pas. Complicatele relaţii ale lui Nietzsche cu gigantul din Bayreuth au mers dinspre admiraţie absolută spre negare plină de resentiment. Pentru Joyce, Wagner a fost un reper cultural major. O dovedesc lecturile lui, referinţele frecvente la opere şi personaje (Stephen Dedalus este, în unele din teoriile sale, o variantă a lui Siegfried). Însă marea influenţă a lui Wagner e decelabilă în tehnica muzicală a lui Joyce. În mod evident, operele lui Wagner i-au inspirat irlandezului unele dintre strategiile compoziţionale, îndeosebi tehnicile de identificare şi particularizare în actul comunicării: „Wagner a lucrat cu unităţi muzicale relativ mici – privind melodia, coardele, ritmul, instrumentele – pe care le-a alocat diferitelor teme şi personaje (sau grupuri de personaje) ale operelor sale. Ele sunt introduse astfel încât ascultătorul poate recunoaşte de îndată temele şi personajele; ascultătorul ştie, în felul acesta, că atunci când sună un anumit corn un personaj anume e gata să intre în scenă. Wagner a numit această tehnică «leit-motif»" (Reichert, 1990: 75-76).

Amplificată, complicată, schema poate include, simultan sau pe rând, totalitatea personajelor şi a situaţiilor, precum şi însuşirile lor (Reichert face chiar o comparaţie cu vocabularul lui Freud, vorbind depre echivalenţe la nivel de inconştient, conştient şi supra-eu). În termeni wagnerieni, fluxul conştiinţei ar fi totalitatea acelor senzaţii, sunete, imagini şi intenţii care se ordonează conform unui model prestabilit al minţii, menită să asigure transmiterea unui mesaj complex. „Conştiinţa

necreată", simbolul, parabola, mitul, simultan cu decriptarea lor, alcătuiesc un vehicul de-o maximă eficacitate – şi complexitate – prin care intenţiile creatorului sunt ajutate să ajungă la receptor. Joyce a transpus tehnicile lui Wagner utilizând instrumentele literaturii. Ce frapează de la bun început e amestecul genurilor şi speciilor literare, adică ştergerea graniţelor dintre formele de expresie. *Ulysses* înglobează, dezinvolt, în magma unei proze metamorfice, fragmente de poezie, teatru, texte ale unor arii din operă, catrene pentru copii, portative muzicale şi versurile aferente. Toate acestea nu sunt „citate", ci materia primă a discursului romanesc.

Chiar în afara capitolelor explicit experimentaliste (*Oxen of the Sun*, *Circe*, *Ithaca*), tehnicile non-literare sunt privilegiate în detrimentul naraţiunii diegetice. *Sirens* e compus după legile unei variante a fugii, numită *fuga per canonem*, iar *Eumaeus* e redarea clătinării provocate de ebrietate, cu întreaga ei cohortă de efecte fiziologic-vizuale. Acestea erau modalităţi prin care Joyce urmărea să transmită complexitatea senzaţiilor, sentimentelor şi ideilor printr-o tehnică adecvată subiectului abordat. Joyce făcea un fel de *sincretism* avant-la-lettre, un act comunicaţional prin care atingea întreg spectrul existenţei – de la cel individual, la cel social, istoric şi moral. Adoptând tehnica *leit-motif*-ului, a inseminat textul cu mici unităţi lexicale purtătoare de sensuri precise. Acestea sunt dezvoltate, treptat, în macrostructuri capabile să genereze reţele intercomunicante de simboluri şi idei.

În *Ulysses*, tehnica wagneriană atinge apogeul. Joyce a învăţat din ea metoda prin care „să înfăţişeze faţetele multistratificate ale personajelor" şi felul în care „prezentarea simultană a unui personaj – prin concentrarea simultană pe nivelurile conştiente, preconştiente şi subconştiente – putea fi împlinită pe diverse paliere ale limbajului. Din punctul de vedere al tehnicii sau al nemaiauzitelor posibilităţi care depăşeau atât de mult graniţele artei, Wagner a avut cea mai importantă şi durabilă influenţă asupra scrierii lui Joyce" (Reichert, 1990: 77). Această concluzie rimează cu nietzscheana afirmaţie privind „naşterea tragediei din muzică". S-ar putea aşadar vorbi – cu o precauţie ironică – despre naşterea modernismului radical irlandezo-european, de sorginte joyceană, din *leit-motif*-ul wagnerian şi din ecourile sale dincolo de portativele cumplitului profet. Născut în ceţurile nordice, Wagner a preferat, totuşi, să-şi sfârşească zilele la Veneţia, la o aruncătură de băţ de locul unde James

Joyce îşi desăvârşea, trei decenii mai târziu, viziunea creatoare.

# Punct şi de la capăt

Primele rânduri „sistematice” din *Ulysses* sunt scrise pe 1 martie 1914, în locuinţa închiriată la Trieste în via Donato Bramante, numărul 4. E vorba de un start fals, pentru că foarte curând Joyce va renunţa în favoarea piesei *Exiles*, preocupat fiind, în acelaşi timp, de negocierea condiţiilor publicării volumului *Dubliners*. Între lecturile perioadei trebuie menţionată *L'évolution créatrice* a lui Bergson, a cărui influenţă asupra lui Joyce în privinţa teoriei privind *timpul subiectiv* nu mai trebuie demonstrată. Totodată, are ideea de a publica într-un volum articolele din *Il Picolo della Sera,* scrise între 1907 şi 1912, însă editorul genovez, căruia îi făcuse propunerea, nu îi dă un răspuns favorabil. După apariţia, la 15 iunie, a lui *Dubliners*, în iulie şi august aşterne pe hârtie *Giacomo Joyce*. Nu e exagerat să vedem în încifrata fabulă amoroasă, din perspectiva procedeelor tehnice, un *Ulysses* miniatural.

În toamna lui 1914 avea să se petreacă un eveniment cu ample consecinţe asupra carierei şi vieţii lui Joyce: primeşte o scrisoare de la Harriet Shaw Weaver, editoarea revistei *The Egoist,* unde se publica în serial *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nu peste multă vreme, doamna Weaver, convinsă de Pound că James Joyce e un geniu, începe să-l ajute financiar. H.G. Wells insistă pe lângă agentul său, J.B. Pinker, să se ocupe şi de scrierile lui Joyce, iar în primăvara lui 1915 se semnează – după o negociere destul de dură a termenilor – contractul, care-l făcea responsabil de soarta scrierilor dramatice ale scriitorului. Un alt contract urma să fie semnat pentru textele în proză şi cele jurnalistice. În 16 iunie îl anunţă pe Stanislaus Joyce că a încheiat scrierea primului capitol din *Ulysses*, menţionând şi structura romanului (la care am făcut deja referire). Două săptămâni mai târziu îl înştiinţează pe Pound că a mai scris un capitol şi face referiri la legătura cu cărţile anterioare, *Dubliners* şi *A Portrait*. Era vorba, firește, de o continuare ce privea cronologia, întâmplările şi transferul unor personaje. Nicio menţiune, însă, despre naraţiunea propriu-zisă.

Anul 1914 nu e însă doar unul al preparativelor pentru redactarea marelui roman, ci şi anul preparativelor de război. Viaţa cotidiană din Trieste reflecta cu fidelitate violenţa tot mai pronunţată din mediile internaţionale. Încă înainte de atentatul lui Gavrilo Princip asupra prinţului moştenitor al tronului austro-ungar, Franz Ferdinand, şi al soţiei acestuia, Sophie, în oraşele cu populaţie predominant non-austriacă erau semnalate tot mai multe încăierări – îndeosebi între italieni şi slavi. În martie, situaţia era atât de îngrijorătoare, încât presa nu contenea să relateze despre bătăile huliganice dintre studenţi. Adeseori, armele de foc luau locul tradiţionalilor pumni şi bastoane, anunţând, pentru oricine avea ochi de văzut, tragedia din 28 iunie de la Sarajevo.

Joyce încerca din răsputeri să nu-şi abandoneze ceea ce un exeget a numit „agenda literară”. Realitatea nu îl putea însă ocoli. Chiar şi propunerea menţionată a strângerii într-o carte a articolelor publicate în *Il Piccolo de la Sera* arată că, fie şi ocolit, prin sublinierea similitudinilor dintre ceea ce se întâmpla în Irlanda şi evoluţia din Italia se stabileau puternice vase comunicante. Privit retrospectiv, din unghiul anului 1916, însuşi *Ulysses* le-a părut unor critici drept o scriere încifrată despre luptele de independenţă din Irlanda. Cu alte cuvinte, ceea ce văzuse în 1914 în Italia va fi aplicat revoltelor irlandeze din 1916… E drept că astfel de lucrări, disertaţii ideologice având drept centru al demonstraţiei componenta

*postcolonială* a (aproape) întregii literaturi occidentale, nu se împiedică în micile detalii ale logicii…

Unele dintre aceste analize au un oarecare panaş, dar sunt, din păcate, aruncate în ridicol de încercările stupide de a înghesui în patul procustian al anti-capitalismului visceral situaţii ce aparţineau unei logici istorice total indiferente la atacurile spumegânde ale ideologiei resentimentare marxiste. Îţi trebuie mult sânge rece şi nesimţire pentru a găsi în deambulările lui Leopold Bloom prin Dublin originea frustrării individului sărac, incapabil să-şi procure lucrurile necesare vieţii, de la aparatură tehnică la mobilier. Tot ce-i rămânea omului exploatat era să admire vitrinele cu mărfuri puţine şi scumpe: „În oraşele coloniale, mărfurile se găsesc în cantităţi mici, şi doar elita colonială va avea banii necesari pentru a şi le putea permite; doar insistând asupra acestor lucruri putem politiza sărăcia, hainele la mâna a doua, cărţile şi încălţămintea din *Ulysses*, în loc să moralizăm stereotipurile irlandeze" (Duffy, 1994: 19).

Acelaşi critic ne oferă un vitriolant atac asupra reclamelor (simboluri agresive ale capitalismului în acţiune), asociate cu sistemul represiv reprezentat de poliţişti: „coloniile le erau necesare metropolelor ca pieţe potenţiale. O astfel de teorie serveşte pentru a da seamă de extraordinarul accent pus pe reclame şi pe obscenitatea reclamelor pentru cei care nu-şi puteau permite mărfurile, în *Ulysses* – o încurajare insistentă a nativilor pentru a le cumpăra. Rătăcitorul Bloom vede toate panourile publicitare, îşi întâlneşte semenii şi aruncă un ochi rece poliţiştilor. Prezenţa poliţiei în *Ulysses* e amplă: romanul conţine mai mulţi poliţişti, comisari, oameni în uniformă, poliţişti în civil, turnători, posibili informatori, adăposturi pentru poliţişti, închisori şi chiar inşi care fac cerere să devină călăi (în *Cyclops*), decât romanele detective. Flanările lui Bloom reprezintă, sugerez, un mecanism al evadării de sub presiunea reclamei şi a supravegherii panoptice a coloniei ca stat poliţienesc" (Duffy, 1994: 19-20).

Oricât ar fi fost de socialist Joyce („socialismul" lui s-a manifestat mai degrabă anarhic, fără vreo afiliere anume, în urma lecturilor din perioada cât a stat la Roma), cu siguranţă că elucubraţiile criticilor actuali l-ar fi făcut să râdă în hohote. Hilarul domn Duffy uită un mic (dar esenţial) amănunt: Bloom însuşi lucrează în abhorata „industrie a reclamei"! Deci, departe de a fi o victimă, el este, în această logică deşucheată, un călău! Rareori am citit o mai mincinoasă încercare de a răstălmăci realităţile istorice, ajungând până la a face din, totuşi, paşnicul Dublin al începutului de secol XX un univers concentraţionar!

Fără să fie preocupat de astfel de viziuni monstruoase, Joyce e îngrijorat de tensiunile în creştere dintre Anglia şi Irlanda, conştient de asemănările între situaţiile din Italia şi cele din propria ţară. În mod paradoxal, pe măsură ce situaţia devine mai încordată, preocupările civic-politice se răresc, încetând curând cu totul. Tot ce va avea de spus despre Irlanda, va spune în *Ulysses*, roman a cărui dimensiune politică e infinit mai solidă decât invocatele scâncete postcoloniale. Faptul că a continuat să scrie actele al doilea şi al treilea ale piesei *Exiles* chiar şi în toamna lui 1914 arată în ce măsură, trecând de treizeci de ani, Joyce simţea că datoria lui supremă e faţă de literatură, nu faţă de istorie. În *Exiles*, el nu iese din pătratul inexpugnabil al „sentimentelor antagoniste" (*invidie*, *gelozie*, *abnegaţie* şi *ecuanimitate*) ce guvernează comerţul marital dintre Leopold şi Molly Bloom.

Ruperea relaţiilor dintre Austria şi Serbia, urmată de suspendarea constituţiei austriece şi de comanda militară a imperiului, a avut un efect imediat: declararea, la 28 iulie, a războiului. Se anunţau vremuri tragice, marcate de intrarea în război a Germaniei, Franţei, Rusiei şi Marii Britanii. Efectele asupra lui James Joyce au fost aproape imediate: la mijlocul lui septembrie 1914 e anunţat că Scuola Superiore di Commercio, unde preda, nu-i mai putea plăti salariul. Trăsnetul a căzut din senin, deoarece, cu scurtă vreme înainte, fusese anunţat de prelungirea contractului. Începerea războiului însemnase şi o schimbare a legislaţiei şi orice angajare trebuia să fie aprobată direct de ministerul de la Viena. Cu o lentoare necaracteristică birocraţiei imperiale, lucrurile trenează aproape la nesfârşit.

Timp de cinci luni, Joyce a fost nevoit să subziste cu numai o sută de coroane (salariul lui ca profesor fusese de 1500 de coroane), scriind corespondenţa pentru firma lui Veneziani, socrul lui Ettore Schmitz. În ianuarie 1915 e obligat să ia un ajutor bancar, pe care nu-l va mai plăti, deoarece se stabileşte la Zürich. Între timp, sora sa Eileen Joyce se măritase cu Frantisek Schaurek, un funcţionar de bancă ceh, iar Joyce a fost martorul mirelui. Însurăţeii au plecat spre Praga, deoarece Schaurek fusese mobilizat. La 23 mai 1915, Italia intră şi ea în război, aşa că şansele de a-şi continua cariera didactică (fusese reintegrat în învăţământ) sunt nule. Situaţia oraşului cuprins de haos era terifiantă: „locotenenţa oraşului Trieste a ordonat închiderea graniţelor şi în doar câteva ore au izbucnit, în punctele fierbinţi ale urbei, demonstraţiile anti-italiene. Haite pro-austriece cutreierau oraşul şi-i atacau pe iredentişti şi simbolurile-cheie iredentiste. Cluburile şi sălile iredentiste au fost distruse, cafenelele

(precum Caffè San Marco, Milano, Fabris şi Stella Polare) au fost atacate şi vandalizate, statuia lui Verdi demolată, iar birourile ziarului *Il Piccolo* incendiate. Răsculaţii erau de regulă ajutaţi şi încurajaţi de poliţia austriacă" (McCourt, 2000: 245-246).

Consecvent programului său, Joyce şi-a văzut în tot acest interval de scris, dezvoltând o stranie imunitate faţă de tot ce-l înconjura. Era marcat, fără îndoială, de psihologia exilatului, care considera că e prudent să stea departe de zbuciumul clipei, conştient că nu va avea decât de pătimit dacă se implica fie de partea unora, fie de a altora. Ştia că scrisorile sunt cenzurate, astfel încât intervalul în discuţie nu conţine nicio referinţă la atrocităţile din jur, cu atât mai mult cu cât avea un frate implicat în mişcările iredentiste, care i-au atras, după cum ştim, arestarea şi deportarea, în ianuarie 1915. Intervalul a fost dedicat aproape exclusiv scrierii primei părţi din *Ulysses*, ceea ce poate fi citit drept suprema *consideraţie inactuală* pe care scriitorul o opunea barbariei istoriei. Nietzsche îi furniza, în felul acesta, dacă nu un subiect, cel puţin o atitudine.

Cumulul de factori a condus, aproape automat, la decizia familiei Joyce de a părăsi oraşul. În doar câteva luni, cei unsprezece ani petrecuţi în Italia au fost devoraţi de nebunia istoriei. Rămăsese, dintre toate cunoştinţele şi amicii din Trieste, singurul care încă nu părăsise oraşul – până şi prinţul Hohenlohe, sprijinitorul lui necondiţionat, se întorsese la Viena pentru a ocupa o înaltă funcţie în administraţia imperială. O scrisoare din 30 iunie 1915, expediată din Zürich, adresată lui A. Llewelyn Roberts, secretarul Fondului literar regal, e o analiză a situaţiei dramatice în care ajunsese:

„La izbucnirea războiului mă aflam la Trieste, unde am locuit în ultimii unsprezece ani. Veniturile mele proveneau acolo din două surse: 1) postul meu de la Înalta Şcoală de Comerţ 2) lecţii în privat. După izbucnirea războiului am fost confirmat în funcţie de Ministerul austriac al instrucţiunii publice din Viena. Din păcate, şcoala s-a închis în primăvară, majoritatea profesorilor fiind mobilizaţi ca ofiţeri în rezervă. A doua mea sursă de venituri, adică lecţiile particulare, mi-au adus un venit foarte mic în primele luni şi nimic în următoarele, din cauza condiţiilor critice din oraş. În aceste împrejurări, am trăit cu multă greutate şi am fost obligat să recurg la ajutorul prietenilor. […]

Ca drepturi de autor, nu am primit nimic. Colaborările mele la reviste datează de-acum doisprezece ani. De la primul meu editor, ca şi de la al doilea, nu am primit niciun fel de drepturi de autor, vânzările fiind, în ambele cazuri, sub numărul de exemplare cerut. În cazul celui de-al doilea editor

al meu, condiţia publicării a fost să cumpăr şi să plătesc 120 de exemplare din cartea mea, cu preţ redus. Pentru colaborările mele de anul acesta, din *The Smart Set* şi *The Egoist*, nu am primit nimic.

Ataşez un certificat medical care atestă starea sănătăţii mele şi v-aş fi recunoscător dacă mi l-aţi retrimite cu scrisoare recomandată după ce va fi fost studiat. În situaţia actuală din această ţară, unde s-ar putea să mai rămân o vreme, pare să fie foarte greu să obţin vreo slujbă de felul celor pe care le profesez eu. Munca mea literară din ultimii unsprezece ani n-a produs nimic. Dimpotrivă, a doua mea carte, *Dubliners*, m-a costat o sumă considerabilă de bani datorită celor opt ani de procese care i-au premers publicarea" (Joyce, 1975: 217-218). Aşa arăta, prezentată cât se poate de obiectiv, situaţia lui James Joyce şi a soţiei sale la un an după izbucnirea războiului.

La treizeci şi trei de ani împliniţi, Joyce se lansează într-o nouă aventură existenţială, care avea să dureze între 27 iunie 1915, când se îmbarcă – nu fără peripeţii şi dificultăţi, rezolvate, din fericire, de prietenii influenţi din Trieste – în trenul spre Elveţia, şi 16 octombrie 1919, când va reveni, pentru câteva luni, în oraşul adriatic. În condiţii istorice diferite, oraşul unde, la „Caffé de la Terrasse, Zürich, Elveţia, 1915-17, Tristan Tzara, tătucul dadaismului, joacă o eternă partidă de şah cu Vladimir Ilici, tătucul comunismului" (Codrescu, 2009: 120), îşi asumase, în privinţa exilaţilor, un rol asemănător celui jucat de Trieste. Tocmai pe asta miza şi Joyce: că acomodarea va fi uşoară, datorită acelui *déjà-vu* spre care expatriatul aleargă asemeni credinciosului musulman spre Mekka. Omul Joyce avea aspiraţii burgheze: voia linişte, pace şi, dacă s-ar fi putut, prosperitate. Artistul era un anarhist, un *alter ego* năbădăios, intratabil şi refractar. Oraşul dadaismului i le-ar fi putut oferi pe amândouă. Parţial, chiar a făcut-o.

În amuzanta lui carte dedicată fenomenului *dada*, Andrei Codrescu face şi un portret spiritual al oraşului Zürich, aşa cum se va fi înfăţişând el mulţimii pestriţe de artişti, spioni, bancheri, beţivi, curve, complotişti, ideologi, beţivani şi aventurieri care-şi găsiseră acolo refugiu. Oraşul unde-şi exercitaseră talentele de reformatori Zwingli, Luther şi Erasmus devenise un iarmaroc suprarealist, în care contrariile se uneau şi erau gata să dea, încă o dată, foc omenirii:

„Dar acum, la Zürich, sunt socialişti, ba chiar şi Roşii în guvern. Opoziţia elveţiană face ture duble. Chibiţi care murmură, război mondial. În ochiul zarvei este insula de linişte în care Tzara şi Lenin încă mai joacă şah la Caffé de la Terrasse, la 8 octombrie 1916. Au tot jucat de la începutul acestei cărţi, apoi au încremenit, ca personajele de pe un DVD

blocat (mâna lui Lenin este tot timpul întinsă, fie arătând spre viitor de pe o locomotivă germană intrând în St. Petersburg, fie arătând duşmanul de clasă), strângând un cal (cazac). O să omoare ţarul cu el. Dar Tzara nu se va lăsa dus de nas, e gata, râde deja. În spatele lui, o trupă de balet de fete Warhol, prinse în şir ca la can-can, îşi îndreaptă deja spre cer degeţelele de la picioare. Un automobil futurist condus de Marinetti trece în zbor pe lângă cafenea, lăsând în urmă un nor de gaze de eşapament şi râsul unei adolescente, Mina Loy, amuzată foarte de bărbaţii care fac istoria" (Codrescu, 2009: 241-242).

Alegerea Zürich-ului drept *exil din exil* e, mai mult sau mai puţin, întâmplătoare. Destinaţia firească ar fi fost Praga, unde ar fi avut cel puţin un punct de sprijin – sora lui, Eileen, şi soţul ei, Schaurek. A prevalat inspiraţia şi, într-un fel, iraţionalul odiseic: oraşul elvetic fusese cel în care plănuise, în 1904, să se stabilească împreună cu Nora. Nu părea însă a fi destinaţia ideală. Aşezat ca într-o căldare, între nişte munţi care nu-i stârneau niciun fel de entuziasm, ba dimpotrivă, îi creau un sentiment de claustrofobie. Nimeni din familie nu era mulţumit: „Nora era nefericită la gândul că va trebui să înveţe încă o limbă străină; Giorgio şi Lucia, care nu ştiau germana, au fost trimişi cu două clase în urmă" (Ellmann, 1982: 390). Biograful Norei Joyce, Brenda Maddox, susţine că numai Giorgio, care avea zece ani, fusese „retrogradat cu o clasă, ceea ce-l plasa într-o situaţie umilitoare: deşi era cu doi ani mai mare decât sora lui, la şcoală era mai avansat doar cu o clasă! Tot o ciudăţenie era faptul că la înmatriculare copiii fuseseră declaraţi ca fiind originari din Dublin, oraş despre care nu ştiau, practic, nimic, dar îi plasa într-o realitate geografică fantezistă. E drept, copiii au participat la acest proces: Giorgio şi Lucia şi-au întărit identitatea irlandeză, în ciuda italienei lor fluente şi a englezei aproape inexistente, spunând tuturor că erau irlandezi şi că nu trebuia să fie numiţi Englander" (Maddox, 2000: 137). Oricum, la încurcăturile în care se găsea familia – membrii clanului Joyce aveau cetăţenie şi paşaport britanice, dar ţara lor de origine era Irlanda, iar cea de reşedinţă fusese până de curând Austria –, astfel de amănunte nici nu mai contau. În ce-l priveşte pe Giorgio, el a fost rebotezat în actele şcolare Georg, ceea ce a închis orice dispută.

Alte aspecte pledau însă în favoarea Zürich-ului: „Erau cu toţii uimiţi de curăţenia oraşului, atât de diferit de dezordinea îngăduitoare de la Trieste. La scurtă vreme de la sosirea lor, Nora a fost obligată de un poliţist să ridice bucata de hârtie pe care o aruncase într-un hol. Primul lucru pe care l-a spus prietenilor din Trieste, familia Bliznakoff, atunci când i-a

întâmpinat la gara din Zürich în august, a fost că «Zürich-ul e atât de curat, încât dacă scapi *minestra* pe Bahnhofstrasse, poţi s-o mănânci direct, fără lingură»" (Ellmann, 1982: 390).

Marele biograf joycean, Richard Ellmann, califică etapa elveţiană a lui Joyce drept una a consolidării reputaţiei şi a unui început de prosperitate. Talentul social al lui Joyce i-a adus mai mulţi elevi – chiar şi în condiţii de război erau destui oameni care considerau că e util să înveţe engleza. Curând, au descoperit că unele din cunoştinţele lor din Trieste se refugiaseră la Zürich, iar prin ele au cunoscut alţi oameni influenţi, cu dare de mână. Grupul sprijinitorilor internaţionali, în frunte cu Ezra Pound şi Harriet Weaver, cărora li s-au adăugat celebrităţi precum H.G. Wells şi W.B. Yeats, nu era deloc pasiv. Exilul proiecta la Londra o imagine exotică a scriitorului („romantică", spune Ellmann), ca şi cum ar fi fost vorba de un nou Byron ce înfrunta primejdiile unei Europe terifiante. În planul stimei de sine, astfel de lucruri erau foarte plăcute. În contabilitatea nemiloasă a vieţii cotidiene ele nu se converteau însă prea uşor în sumele necesare traiului decent.

Interludiul elveţian s-a desfăşurat, aşadar, cam în aceeaşi notă a luptei pentru subzistenţă. Cu unele mici diferenţe, dar cu un efect psihologic notabil. Tânărul fugar irlandez, sărac lipit pământului, din urmă cu zece-unsprezece ani era deja un autor publicat, ba chiar, pentru o serie de oameni puternici, „o personalitate". Richard Ellmann sesizează o transformare substanţială a personajului în acest interval. În primii ani, el se afla în competiţie cu zeităţile răzvrătite – toţi „holtei" şi „sortiţi eşecului" – din stirpea lui Prometeu, Lucifer şi Faust –, pentru ca viaţa tihnită a Zürich-ului (în ciuda agitaţiei inevitabile, provocate de suflul războiului) să-l împingă spre alte personaje, „oameni solid aşezaţi, cu familii, chiar dacă erau călători, exilaţi sau casnici" (Ellmann, 1982: 393). Noua trinitate e alcătuită din Ulise, Dante şi Shakespeare, personaje de referinţă în conversaţiile şi corespondenţa lui Joyce. La treizeci şi patru de ani, avea vârsta la care marii maeştri îşi scriau operele capitale: florentinul, *Divina Comedie*, actorul născut la Stratfort-upon-Avon, sonetele Doamnei Brune.

Deşi amintirile sale despre Joyce debutează în vara lui 1918, felul în care Frank Budgen descrie Zürich-ul nu era diferit de ceea ce întâlnise scriitorul cu trei ani înainte. Construit în jurul lacului cu acelaşi nume, oraşul avea – în ciuda percepţiei lui Joyce – un farmec fără egal: era înconjurat de munţi, iar aerul puternic (adeseori prea puternic, primejdiosul Föhn provocându-le localnicilor multe necazuri) funcţiona ca un filtru în faţa naturii agresive. În vechime, elveţienii locuiseră pe malul stâng al Limmat-ului, ocupat

ulterior de romani şi de germani (alemani), iar Charlemagne a pus bazele marii catedrale Grossmünster, după ce calul lui s-a oprit în faţa mormintelor a trei martiri ai creştinismului timpuriu (soldaţii Felix şi Regula, precum şi slujitorul Exuperantius). Lăsând deoparte tradiţia oraşului – dominată de comerţul cu vin, mătase, dar mai ales de predispoziţia elveţienilor de a se înrola ca mercenari în armate străine –, există puternice evocări ale farmecului oraşului în operele unor mari scriitori, de la Wieland, la Goethe şi Kleist.

În zona Meilen locuia C.G. Jung, marele medic psihiatru care a transformat Zürich-ul în una din cele mai importante şcoli de psihanaliză. Jung urma să joace un rol important în viaţa familiei Joyce – el a consultat-o în mai multe rânduri pe Lucia –, dar în cartea sa de amintiri, *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (v. ediţia engleză, Jung, 1965) nu există nicio referinţă la Joyce, deşi tocmai el pusese în circulaţie opinia că irlandezul e un „schizoid latent" care încerca să-şi controleze, prin intermediul băuturii, boala. Şi, evident, mai erau turbulenţii „toboşari ai vremurilor noi": „Când Ferruccio Busoni are concert, vine dinspre bufetul gării însoţit de un dulău uriaş. Locuitorii şi străinii se înghesuie pe strada gării în plimbările lor de seară. Toţi îl cunosc pe el şi obiceiurile lui şi îi respectă singurătatea. [Eugen] D'Albert e cetăţean al Zürich-ului şi dă recitaluri la Tonhalle. Norii coboară peste spiritul lui Lehmbruck, cel mai sensibil dintre sculptorii germani, în atelierul lui din Seefeldstrasse. Dadaiştii plănuiesc încă o revoluţie a artei în ceainăria lui Sprüngli. Chelnerul de la Odeon îţi va spune discret care dintre oaspeţi e Leonhard Frank, celebru pentru *Der Mensch ist Gut*. Îţi va spune şi unde a stat Lenin, calm, aşteptând încrezător chemarea ce avea să vină în 1917. Vladimir Ilici avea obiceiul să asculte în linişte bătăliile înflăcărate, aici şi la zur Linde, dar avea ultimul cuvânt atunci când conflictul jumătăţilor de adevăr se apropia de concluzia dorită de el. Legenda îl creditează pe un alt musafir în Zürich, Willy Münzenberg, ca fiind organizatorul plecării lui Lenin în faimosul tren sigilat. Münzenberg şi-a organizat propria plecare din Germania la fel de eficace şi Mercedes Luxuswagen-ul lui fusese văzut aşteptându-şi stăpânul în faţa cazinoului din Paris" (Budgen, 1972: 26-27).

Oraşul era plin de farmec, scorţoşenia aparentă fiind răscumpărată de cosmopolitismul unic în Europa acelui moment. Străzile emanau un aer de democraţie triumfătoare, străbătute fiind, în părţile pietonale, de indivizi din toate păturile sociale. Monarhi în exil şi regi ai comerţului la negru, multimilionare îndrăgostite de psihanaliză, precum Edith MacCormick, fiica lui Rockefeller, convieţuiesc într-o

atmosferă idilică, de parcă războiul nu s-ar fi dus, crâncen, la doar o aruncătură de băţ de apele cristaline ale lacului ce dă numele localităţii. Mai mult, culorile oficiale ale burgului, albastru şi alb, care sunt şi culorile Greciei, apăreau pictate pe tramvaie şi vor figura, simbolic, şi pe coperta cărţii. Zeci, sute de personaje împinse de război în Elveţia îi dădeau Zürich-ului aerul unui iarmaroc multinaţional, unde veselia forţată a dadaiştilor se întâlnea cu marşurile neobosite ale soldaţilor. În ciuda neutralităţii garantate de statele învecinate, aceştia nu puteau lăsa nepăzită graniţa şi nesupravegheate localităţile.

Nora Joyce (în acte se numea încă Nora Barnacle, în ciuda declaraţiei – false – că s-ar fi căsătorit la 8 octombrie 1904) şi-a luat mai în serios ca oricând rolul de mamă şi de soţie, investind toţi banii primiţi de la unchiul ei, Michael Healy, în îmbrăcăminte potrivită pentru clima rece a oraşului. Atenţia acordată vestimentaţiei lui Joyce avea să fie rapid convertită în prestigiu social, facilitându-i accesul în cercurile onorabile ale oraşului. Nora întreţine o corespondenţă asiduă cu familia, îndeosebi cu mama ei, aflată la Galway, şi cu Stanislaus, trimis de austrieci într-un lagăr de internare. Care erau suferinţele lui Stannie ca prizonier aflăm din propriile mărturisiri: o încheietură scrântită în timpul unui meci de tenis şi frustrarea de a nu găsi un costum potrivit pentru spectacolul de teatru de amatori. Cumnată ideală, Nora îi trimite în mod regulat pachete (din care nu lipseau cărţile, fructele, cutiile de biscuiţi, cacaua şi chiar trabucurile). Nu e de mirare că Stannie tânjea, în scris, după nurii cumnatei, cu acel amestec de umor strepezit şi dublu limbaj, caracteristic relaţiilor vinovate.

Primul an în Elveţia e dominat de asaltul bolilor necunoscute – un diagnostician actual ar vedea în ele semnele clare ale depresiei –, puse pe seama vremii nemiloase. Oricât ar părea de ciudat, abia acum, la treizeci şi patru, respectiv treizeci şi doi de ani, Jim şi Nora trăiesc prima lor iarnă „adevărată”, aşa cum era ea cunoscută majorităţii europenilor, complet diferită şi de excesiv de blândul sezon hibernal irlandez, îndulcit de Gulf Stream, şi de amestecul de primăvară şi toamnă din anotimpul rece în peninsula italică. Pe deasupra, influenţa nefastă a războiului făcuse ca, într-o ţară în care turmele din munţi constituiau o bogăţie aproape naturală, să dispară cu totul până şi laptele şi untul.

Cu toate acestea, viaţa cotidiană nu părea lipsită de un anumit idilism: „Familia Joyce s-a instalat într-un nou fel de rutină. Joyce lucra exclusiv acasă. La prânz, Nora gătea pentru el şi copii. Seara, Joyce ieşea la o cafenea, însoţit de Nora. Îi plăceau Weisses Kreuz, Terrasse sau, favorita lui (unde avea o masă rezervată în spatele unei cortine), Pfauen, pe Bellevue

Platz. Nora tolera cu uşurinţă amestecul de actori, poeţi, pictori şi muzicieni pe care Joyce îi aduna în jurul lui. Asemeni multor celţi, nu era impresionată de ranguri şi nu era impregnată de respect faţă de nimeni. Tânărul compozitor american Otto Luening o găsea prietenoasă, caldă şi foarte irlandeză. Când la chefuri participa şi Nora, a observat el, totul era mai relaxat. Conversa cu uşurinţă şi, când avea ceva de întrebat, întreba. Nu se plictisea niciodată în restaurante, aţintindu-şi privirea lipsită de respect asupra celorlalţi meseni, îndeosebi asupra femeilor" (Maddox, 1988: 142).

O figură aparte o făceau copiii: „Dacă Giorgio era cu ei, îl priveau cu îngăduinţă cum, fără a depăşi limita bunei creşteri, rătăcea prin restaurant. Îşi păstraseră obiceiul de la Trieste de a merge la operă sau la teatru. Pe copii nu-i luau cu ei, spre furia lui Giorgio şi a Luciei, care ţipau la ei pe geam, în italiană, «Ne-aţi închis înăuntru ca pe porci în cocină»" (Maddox: 1988: 142). Toate aceste mici semne de prosperitate coincid cu eliminarea urmelor de anti-anglism – atât cât va fi fost – din vocabularul şi comportamentul lui Joyce. De bine, de rău, oficialitatea engleză era cea care-i votase sprijinul financiar fără care existenţa lui ar fi fost un infern, iar Harriet Weaver Shaw, o englezoaică până-n vârful unghiilor, se dovedise o nedezminţită Mecena. Dezinteresul faţă de politică, absenţa pasiunilor legate de independenţa Irlandei – amândouă naturale – l-au ajutat pe Joyce să treacă perioada războiului fără a fi afectat prea tare de tragedia europeană. N-a trebuit să exagereze deloc atunci când, fiind întrebat ce-a făcut în timpul războiului, a răspuns: „Am scris *Ulysses*…".

„Ajutoarele de stat" (the Royal Literary Fund i-a acordat o bursă de 75 de lire sterline, plătită în august şi noiembrie 1915 şi februarie 1916) au fost cu atât mai importante cu cât *Dubliners* s-a dovedit, din punct de vedere comercial, un eşec. La recomandarea lui Yeats, în septembrie 1916 va primi o bursă de 100 de lire, aşa cum rezultă din scrisoarea de mulţumiri trimisă: „Nu e nevoie să spun cât de bine îmi vin aceşti bani, în împrejurările de faţă, dar, în afară de utilitatea lor, sunt extrem de încurajatori ca semn al recunoaşterii şi-ţi sunt foarte îndatorat pentru sprijinul prietenesc şi preţios. Sper că de-acum lucrurile vor începe să meargă în sfârşit mai bine pentru mine, deoarece, să spun drept, e îngrozitor de obositor să aştepţi şi să speri atâţia ani. Se pare că romanul meu va apărea într-adevăr în toamna asta la New York şi Londra. Îi trimit dactilograma piesei mele *Exiles* (care a fost deja respinsă la Zürich, Berna, Torino şi de către Stage Society din Londra) lui Pound, care spune că dl Knoblauch [*dramaturg american care locuia în Anglia*, n.n.] o va citi. În afară de asta, scriu o

carte, *Ulysses*, pe care n-am s-o închei mai repede de câţiva ani. Cine ştie, romanul şi piesa vor ţine trează atenţia celor şase sau şapte cititori (în ultimele şase luni s-au vândut 7 exemplare din *Dubliners*) până termin romanul" (Joyce, 1975: 221).

Nu trebuie ignorat rolul jucat de Edmund Gosse, unul dintre cei mai prestigioşi critici literari ai epocii, care a ocupat între 1904 şi 1914 funcţia de bibliotecar al Bibliotecii Casei Lorzilor. În 1915, în urma pledoariei lui Pound, acesta îl sprijinise să obţină un ajutor financiar (aşa cum făcuse, cu cinci ani înainte, în favoarea lui Yeats). Scrisoarea lui Pound e mai mult decât o pledoarie, e o adevărată biografie. Ca detaliu picant, Gosse avea să regrete, după lectura lui *Ulysses*, faptul că făcuse eforturi în faţa guvernanţilor pentru a-l ajuta. Dar deocamdată, în 1915, depune toate diligenţele, înarmat cu epistola entuziastă a lui William Butler Yeats şi cu textul encomiastic al lui Ezra Pound:

„[James Joyce] s-a refugiat de la Trieste. A predat în acel oraş până în ultimul moment posibil. Acum e în căutare de lucru în Elveţia. Are o soţie şi copii. Are, de asemenea, probleme cu văzul, care îi provoacă uneori necazuri săptămâni în şir. Are o diplomă de la Dublin şi, mi se pare, de la Padova, şi diverse certificate de la şcoli de calificare comercială, aşa încât crede că ulterior va găsi de lucru. Acum şcolile sunt închise peste vară.

Am înţeles că a sosit la Zürich cu haine potrivite pentru Trieste, dar nu şi pentru clima elveţiană. O rudă a soţiei i-a împrumutat nişte bani, care acum s-au dus cu totul. Această rudă nu e o persoană înstărită şi nu se prea întrevede c-o să-i mai trimită bani. Veniturile mele din luna iulie sunt de două lire şi 17, astfel încât nu mă găsesc în situaţia de a-l ajuta pe dl Joyce nemijlocit, deşi aş fi fericit s-o fac" (Pound, 1965: 38).

După acest început puternic melodramatic, Pound scoate la bătaie arsenalul exegetic:

„Nu-mi închipui că părerea mea despre scrisul domnului Joyce poate avea vreo greutate în faţa comitetului, dar îmi dă o oarecare satisfacţie să afirm că îl consider pe Joyce un bun poet şi *fără excepţie* cel mai bun prozator tânăr. (Nu e o opinie influenţată de prietenie, pentru că l-am cunoscut şi m-am apropiat de el prin scrisul lui.) […] Romanul său *Portret al artistului la tinereţe* încă n-a apărut sub formă de carte. E o lucrare de o valoare indubitabilă, care va rezista în timp. Apare în serial într-o publicaţie numită «The Egoist». Publicaţia e editată de oameni entuziaşti, care nu pot însă plăti colaborările. […]

Vreau să subliniez că scrisul domnului Joyce nu conţine absolut niciun compromis. Trăieşte de zece ani în anonimat şi sărăcie, perfecţionându-şi scrisul şi rămânând neinfluenţat de cerinţe şi standarde comerciale. […] Stilul lui are claritatea unui Stendhal sau a unui Flaubert. (Nu fac aceste comparaţii într-un acces emoţional. Am spus deja acest lucru şi în scris şi nu mi-am schimbat deloc părerea.) Are bogăţia erudiţiei care îl deosebeşte de alţi scriitori impresionişti, abili şi viguroşi, dar mai degrabă greoi. E capabil să înfăţişeze în decursul unui roman o conversaţie serioasă sau chiar una dezlânată despre stil sau filozofie fără să cadă în ridicol" (Pound, 1965: 39).

În încheiere, Pound revine la argumentarea sentimentală, poziţionându-se, totodată, cât se poate de limpede, în raport cu oficialitatea culturală şi cu generaţia mai bătrână: „Nu ştiu cum se rezolvă aceste lucruri, iar eu sunt, cred, persona non grata pentru majoritatea celor mai vârstnici decât mine, dar faptul poate fi trecut cu vederea pentru moment într-o chestiune care priveşte în egală măsură prestigiul literelor engleze şi bunăstarea lui Joyce.

Pot să vă pun la dispoziţie informaţiile de care aveţi nevoie. Joyce are doi copii, în vârstă de 5 şi 8 ani. Problema cu ochii e efectul febrei malarice. Trimestrul şcolar începe în octombrie, dar nu există nicio garanţie că va obţine un post de profesor" (Pound, 1965: 40).

Generos ca întotdeauna, Pound s-a implicat şi în căutarea unui producător pentru piesa *Exiles*. Primul abordat a fost Cecil Dorrian, reprezentantul la Londra al lui Burbank Theatre, căruia îi trimite manuscrisul piesei. În scrisoarea din 27 august 1915 există şi un element de noutate, o referinţă la *Ulysses*, menţionată drept „activitatea ta de creaţie", în contextul în care-i propune lui Joyce să-şi ia o „rubrică" de recenzii, în acelaşi nobil scop de a „pescui dolari americani", la o publicaţie proiectată, pe care Pound o visa drept un fel de *Mercure de France*, dar „mai bună": „Mă întreb dacă în afara activităţii tale de creaţie nu te-ar interesa să ţii o «rubrică», adică o cronică lunară despre cărţi dintr-o limbă sau alta, sau dacă vreo literatură contemporană te interesează suficient de mult încât să te înhami la scris" (Pound, 1965: 41).

Câteva săptămâni mai târziu, Pound îi dezvăluie amănunte din subteranele „negocierilor" duse pentru a-i obţine bursa: în corespondenţa lui Gosse cu Yeats, acesta îi reproşează că „dosarul" nu e complet şi că, de vreme ce începuse războiului, ar fi trebuit să dea şi „o declaraţie limpede de loialitate faţă de aliaţi"… Scrupulos, Gosse pune pe cineva să se intereseze de activitatea lui Joyce în Elveţia – intuind, probabil, că „tânărul talentat" nu se înscrie tocmai în linia

conformistă aflată pe placul administraţiei britanice. Din fericire, Harriet Weaver îşi ia în serios rolul de protector. Începutul de glorie e consolidat de un nou articol al lui Pound, publicat în America, în revista *Drama*. Încă din titlu, poziţionarea marelui său sprijinitor e clară: „James Joyce and the Modern Drama". În stilul său apodictic, Pound vorbeşte despre Joyce ca despre un scriitor deja clasicizat, deşi, după cum vom vedea, are încă probleme în a-şi găsi un editor:

„Doi editori nătângi l-au respins, iar altul refuză să arunce o privire manuscrisului pentru că «nu comunică printr-un agent» – deşi domnul Joyce trăieşte pe continent şi nu i se poate pretinde să se ocupe de afacerile lui din Anglia decât printr-un ajutor. Iar dl Joyce e, în Anglia, cel mai bun prozator al generaţiei mele. Din câte ştiu, nu există altul mai bun nici în Franţa sau Rusia. În engleză îi avem pe Hardy şi Henry James şi, cronologic, îl avem pe dl James Joyce. Romancierii mai vechi tipăresc romane, e adevărat, dar, pentru mine şi pentru oricine are erudiţia mea, aceste cărţi n-au nicio valoare" (Pound, 1965: 49-50). Elogii cu două tăişuri: pe lângă aplauzele galeriei, ele nu puteau să nu provoace iritarea celor care se vedeau declasaţi în favoarea – cui? – a unui cvasi-debutant incapabil să-şi găsească un editor.

Cu sau fără legătură directă cu pledoaria lui Pound, editorul newyorkez John Marshall îi oferă un contract pentru publicarea romanului *A Portrait*. Din păcate, intenţia nu s-a finalizat. Pragmatic, Pound îi trimite lui Joyce bani, reuşind totodată să-i obţină şi o mică bursă din partea lui Incorporated Society of Authors, Playwrights and Composers. Prin îngerul păzitor Harriet Weaver, Joyce primeşte o propunere de editare din partea lui B.W. Huebsch. În fine, o ofertă serioasă. Cartea fusese respinsă, în serie, de trei editori: de Grant Richards în mai, de Martin Secker în iulie şi de Herbert Jenkins în octombrie. Cel mai onest fusese Secker, care îi mărturisise lui Pound că, deşi romanul e bun, nu crede că se va vinde. O altă problemă, pe lângă cea comercială, era posibilul refuz al tipografilor de a se asocia cu un autor „deocheat". În Anglia, în cazul unei încălcări a legii, autorul, editorul şi tipograful răspundeau în solidar. Joyce i-a cerut agentului să retragă manuscrisul de la Duckworth şi să-l ofere unui editor francez, Louis Conard. Replica lui Pound e monumentală: „Ar fi mai bine, dacă e posibil, să publici [cartea] în Anglia. Franţa e foarte ocupată cu războiul, poate a ajuns şi la tine vestea" (Pound, 1975: 60).

Totodată, „super-agentul" conectat la cele mai influente personaje ale epocii îi face un tablou minuţios al pieţei editoriale din Franţa, demonstrându-i de ce e preferabil să

convingă un editor englez. Atmosfera din Franţa era atât de încordată, încât Pound se îndoia că va exista cineva dispus să arunce fie şi o simplă privire vreunui text în care nu era vorba de război. Din fericire, Harriet Weaver îl ajută financiar, plătindu-i pentru episoadele din *A Portrait* publicate în *The Egoist*. La sfârşitul lui 1915 a obţinut de lucru din partea unui profesor vienez, Siegmund Feilbogen, care publica, în exil, o revistă destul de stranie, intitulată *International Review*. Publicaţia era sponsorizată din America şi avea un scop destul de neobişnuit: de a demonstra că informaţiile şi povestirile legate de bătăliile de pe front sunt exagerate. După câteva luni, revista – unde Joyce lucra ca traducător – a fost interzisă. A fost cea mai intensă formă de „participare" a lui Joyce la război.

Publicarea în serial a romanului *A Portrait of the Artist as a Young Man*, care se încheiase în septembrie 1915, ar fi trebuit să deschidă drumul spre o editură. După cum am văzut, războiul diminuase, ba chiar eliminase orice şansă. Dar destinul nu-l abandonase cu totul. Salvarea a venit din partea celei pe care, ulterior, Lucia Joyce avea s-o numească „Saint Harriet". Implicată, deja, cu trup şi suflet în susţinerea artistului, Miss Weaver (cum era numită îndeobşte) a luat o decizie fără precedent: şi-a convins comitetul editorial să transforme revista *The Egoist* în editură, cu unicul scop de a tipări cartea lui Joyce. (Câţiva ani mai târziu, o altă mare admiratoare a lui Joyce, Sylvia Beach, va face un lucru identic: va tipări *Ulysses* sub egida librăriei de cărţi americane şi englezeşti pe care o ţinea la Paris.) Ulterior, în 1919, *The Egoist* avea să scoată şi cartea tânărului T.S. Eliot, *Prufrock and Other Observations*. Astfel, după ediţia americană a lui *A Portrait*, scoasă pe piaţă la 29 decembrie 1916, în 12 februarie 1917 apare şi prima ediţie englezească.

De-acum, aproape nimic – în afara cronicelor dificultăţi materiale – nu-l mai împiedica să se dedice exclusiv marii sale cărţi. Dintr-o scrisoare din 15 martie 1917 către prietenul irlandez, C.P. Curran, aflăm că era în plină redactare a lui *Ulysses*, pe care-l începuse „în urmă cu şase sau şapte ani" – aşadar, în 1910-1911 – şi pe care plănuia să-l încheie în 1918. După cum se ştie, nici datele referitoare la începerea romanului, nici cea privind încheierea lui nu sunt riguros exacte.

# Un american neliniştit: Ezra Pound

La 9 aprilie 1917, într-o scrisoare expediată lui Ezra Pound, din Seefeldstrasse 73, a treia locuinţă din Zürich a familiei Joyce, găsim, în sfârşit, o referinţă limpede la procesul de creaţie al lui *Ulysses*. Presupunerile şi sugestiile sunt înlocuite de informaţii certe. Se bănuia că o bună parte din paginile perioadei triestine au fost gândite pe când Joyce scria ultimul capitol al lui *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Redactarea ca atare – aflăm acum – a avut loc în timpul corecturii finale la *Dubliners*. A mai scris şi pe când refăcea *Giacomo Joyce* şi a finalizat piesa *Exiles*. Aşadar, *Ulysses* era, la propriu, un proiect *între* altele. El n-a confiscat de la început – şi, în orice caz, nu în maniera de mai târziu – eforturile creatoare ale scriitorului. Abia după plecarea din Trieste, în iunie 1915, *Ulysses* a devenit o prioritate.

Informaţiile despre roman abandonează sistemul referinţelor indirecte – cum e *à propos*-ul enigmatic din Giacomo Joyce: „Gogarty came yesterday to be introduced.

*Ulysses* is the reason. Symbol of the intellectual conscience…" [Joyce,1968: 15] – sau vagi, precum cele din scrisorile către Stannie sau Miss Weaver. Oricum, şi ele sunt importante, pentru că ajută la reconstituirea scheletului, deşi părţi ale lui continuă să rămână ascunse. Dacă în octombrie 1916 se putea presupune, potrivit unei scrisori către Harriet Shaw Weaver, că primele trei episoade, corespunzătoare secţiunii *Telemachia,* erau încheiate, epistola către Pound informează despre o altă secţiune. Invitat să-i trimită pentru publicare un text, îi vorbeşte despre ce are în sertare şi pe masa de lucru: „În ce priveşte povestirile, nu am niciuna. Am câteva schiţe, aşa cum ţi-am spus, dar ele sunt închise în biroul meu de la Trieste. În ce priveşte fragmentele din *Ulysses*, singurul lucru pe care l-aş putea trimite ar fi capitolul Hamlet, sau o parte din el – care, oricum, ar suferi prin amputare" (Joyce, 1975: 225).

Începând cu sfârşitul lui 1917 – în mare parte datorită cărţii lui Frank Budgen, *The Making of Ulysses* (1934) – avem toate datele necesare pentru a urmări îndeaproape felul în care a decurs procesul creativ. În materie de reconstituire a genezei romanului, cartea lui Michael Groden, *Ulysses in Progress* (1977), rămâne în continuare principalul reper. Criticul dezvăluie şi resorturile extra-literare care l-au împins pe Joyce la redactarea sistematică, precum şi modalitatea de lucru: „Când Ezra Pound a devenit editor pentru Europa al lui *Little Review*, a aranjat publicarea în serial a lui *Ulysses*, iar Joyce, probabil sub presiunea termenelor lunare, a început să completeze episoadele timpurii într-o ordine normală. Pentru încheierea fiecărui episod a pregătit un manuscris ograf, care era apoi bătut la maşină. După ce corecta greşelile şi după ce mai făcea, în mod obişnuit, modificări şi adăugiri pe toate exemplarele, îi trimitea două dintre ele lui Pound, unul pentru a fi dat la *Little Review,* celălalt pentru Harriet Shaw Weaver, de la *Egoist*. Îşi ţinea pentru sine un alt treilea exemplar. *The Little Review* a publicat «Telemachus» în numărul lui din martie 1918 şi a tipărit o parte din «Oxen of the Sun» în numărul din septembrie-decembrie 1920, când un tribunal din New York i-a interzis să mai publice *Ulysses*" (Groden, 1977: 6-7).

Ezra Pound începuse să lucreze pentru *The Little Review*, condusă iniţial de Margaret Anderson, căreia i s-a alăturat ulterior Jane Heap, cu gândul de a impune cititorului american noua direcţie culturală imaginată de el, *vorticismul*. Pound urmărea un transfer de valori dinspre Londra şi Paris spre America, iar The *Little Review* trebuia să fie acel „organ oficial" (sintagma e a lui Pound) în care poetul să-şi exprime, prin creaţia proprie şi a prietenilor săi, noua viziune creatoare:

„Ce doresc e un loc unde eu şi T.S. Eliot să publicăm o dată pe lună (sau o dată pe «apariţie»), şi unde James Joyce să scrie atunci când doreşte, şi unde Wyndham Lewis poate scrie dacă se întoarce din război" (Pound, 1988: 6). „Superagentul literar" nu omite partea financiară: „Nici eu, nici Eliot, nici Joyce sau Lewis nu ne putem permite să scriem pe degeaba. Am avut un contract, în ultimii şase ani, prin care nu mi se plătea nimic, şi altul prin care mi se plătea foarte puţin. Astfel de înţelegeri îţi menţin jos preţul şi posibilitatea de a câştiga de pe urma muncii tale" (Pound, 1988: 7).

Pound a lucrat pentru *The Little Review* din 1917 până în primăvara lui 1919 şi, ulterior, din 1921 până în primăvara lui 1923. Adică perioada de maximă strălucire a revistei, între altele şi pentru că în acest interval „a adus unicul şi cel mai important serviciu literaturii moderne, prin publicarea în serial a lui *Ulysses*" (Scott, Friedman, 1988: XXV). E de remarcat că tot el a insistat asupra întreruperii publicării în serial a romanului, aşa cum se vede din scrisoarea datată (cu aproximaţie) octombrie 1920, probabil după data de 26. Atunci avocatul John Quinn îl informase despre „necaz" (Pound, 1988: 260), adică despre încălcarea clauzei 221: „Dragă Joyce, vei găsi în plic o scrisoare de la Quinn, pe care nu e neapărată nevoie s-o citeşti. Ideea e că «Nausikaa» a fost înhăţată de PO-liţie. Singura modalitate de a mai vedea *Ulysses* în formă tipărită e aceea de a fi de acord să nu mai apară în *L.R.*

Am făcut deja această sugestie bazându-mă şi pe un alt argument, şi anume că ediţia scumpă privată plănuită de Quinn ar avea mai multe vânzări dacă ar conţine capitole încheiate care să nu fi apărut deja în *L.R.*

Tot la Paris ţi-am explicat, cred, că M[argaret] A[nderson] şi j[ane] h[eap] n-au cheltuit cu tine niciun ban. Am primit fleacul iniţial care ţi-a fost trimis, iar deficitele cu tiparul au fost plătite de J[ohn] Q[uinn], iar editoarele n-au făcut decât să arunce lucrurile în ceaţă, NICIODATĂ spre paguba lor" (Pound, 1965: 184). În plus, Pound îi dă şi un sfat demn de intuiţia unui mare avocat: „Scuza pentru părţile lui *Ulysses* e ÎNTREGUL *Ulysses*; publicarea lui în serial şubrezeşte apărarea; faptul că editoarele au trimis un exemplar cuiva care nu l-a cerut şubrezeşte cazul şi mai mult" (Pound 1965: 185).

Revenind la cronologia scrierii episoadelor, e obligatoriu să-l citãm pe Michael Groden, care propune un model analitic bazat pe existenţa a trei etape în configurarea finală a romanului. Prima o constituie analiza episodului *Aeolus* – în structura romanului el e a şaptea secvenţă –, o operaţiune aproape pedagogică, menită să pună în evidenţă felul în care scria Joyce. *Aeolus* e capitolul cel mai puternic modificat din

întreaga carte, diferenţele dintre forma iniţială şi cea finală fiind „dramatice”. Criticul susţine că „din multe puncte de vedere, scrierea lui *Aeolus* poate fi privită drept un microcosmos al întregii cărţi” (Groden, 1977: 5). Etapa mediană, *Cyclops*, e marcată de abandonul monologului interior, pentru ca, finalmente, ultimul stadiu, cel al anilor 1920-1922, să aparţină perioadei pariziene, inclusiv sutele de fragmente adăugate direct pe şpalturi, la corectura finală. Modelul de înţelegere şi interpretare propus de Groben e următorul:

„Unitatea de compoziţie a lui Joyce a fost episodul, nu cartea întreagă. În general, şi-a început fiecare episod cu note şi ciorne, producând ulterior un manuscris olograf care era dat la dactilografiat. Episoadele erau considerate încheiate atunci când erau pregătite pentru a fi trimise la *Little Review* (în cazul primelor paisprezece episoade) sau lui Darantière [tipograful din Dijon, n.n., M.M.] (ultimele patru). Fiecare episod a fost ulterior revizuit sau amplificat pe şpalturi. Această regulă generală are câte o inconsecvenţă punctuală, în cazul fiecărui episod. De exemplu, singurul manuscris olograf existent, copia manuscrisă corectată deţinută de Fundaţia Philip H. şi A.S.W. Rosenbach (cunoscut sub numele Manuscrisul Rosebanch), a constituit în cazul câtorva episoade manuscrisul de pe care a fost bătut la maşină textul, dar în cazul altor episoade pare a fi vorba de o dactilogramă făcută după altă sursă (probabil un manuscris olograf care nu mai există), pe baza căruia a fost pregătită tipărirea. În mod similar, pentru paginile unui episod (*Ithaca*) s-au făcut mai multe dactilograme, fiecare derivând din cea anterioară” (Groden, 1977: 8).

Se poate astfel afirma că romanul are o ereditate… apăsătoare. În privinţa textelor anterioare publicării, destinul lor e de asemenea curios. O parte dintre notele şi însemnările lui Joyce se află în posesia lui British Museum şi a lui State University of New York, Buffalo (în acest din urmă loc se află şi variante timpurii a şaisprezece episoade, dintre care cinci doar în formă parţială.) O jumătate de episod se găseşte la Universitatea Cornell, iar forma completă a cărţii – mai puţin cele peste două sute de pagini adăugate direct în şpalt – e deţinută de Fundaţia Rosenbach. În ce priveşte dactilogramele expediate revistei *The Little Review*, marea majoritate s-au pierdut, cu excepţia episodului *Oxen of the Sun*, aflat la Milwaukee, University of Wisconsin. O soartă la fel de spectaculoasă o au şi corecturile, pe care şi le împart universităţile Harvard, SUNY, University of Texas şi Princeton. Ele au parcurs – după cum vom arăta în detaliu în

partea a treia a cărţii – un drum incomparabil mai lung decât cel străbătut în cei zece ani de rătăciri de către eroul homeric.

În toamna lui 1916, James Joyce muncea deja de peste doi ani la *Ulysses*, deşi nu e deloc limpede câte pagini aşternuse şi cum arătau ele. Nimic nu e clar, de altfel, în ce priveşte romanul, în afara ambiţiei lui Joyce de a-l scrie. Aproape tot ce aflăm despre intenţiile autorului provine din perioada finală a redactării, când Joyce însuşi pare a fi avut revelaţia întregului. Oscilaţia între structura (aproape) tradiţională privitoare la construcţia şi evoluţia personajelor (Joyce a numit acest nivel „initial style") şi semnificaţie creează o stare de inconfort hermeneutic. Libertatea maximă, la nivel stilistic, e ponderată de obligaţia de a respecta modelul homeric. Monologul interior/fluxul conştiinţei se relevă astfel a fi o metodă născută dintr-o necesitate naturală, aşa cum analiza psihologică pătrunde în proza realistă sub presiunea unei realităţi din ce în ce mai complexe. Există o cezură, lesne identificabilă, la mijlocul romanului: începând cu episodul al zecelea, *Wandering Rocks*, excesele „tehniciste", anunţate încă din *Lestrygonians*, preiau iniţiativa. Lumea exterioară va conta din ce în ce mai puţin, preferându-i-se explorarea subconştientului în dauna „procesului verbal", a centrării pe deambulările, derizorii, în fond, ale lui Leopold Bloom.

E demn de remarcat că prima jumătate a cărţii respectă, într-o măsură sensibil mai mare decât a doua, modelul homeric. Treptat, obsesia de a pune de acord noua *Odisee* cu întâmplările din capodopera lui Homer se diminuează. Accentul cade pe ambiţia ivită pe parcurs de a înlocui „epicul odiseic" cu – sintagma e folosită într-o discuţie a lui Joyce cu Frank Budgen – „epicul corpului uman": „În cartea mea, corpul trăieşte în şi se mişcă prin spaţiu şi e adăpostul unei personalităţi umane complete. Cuvintele pe care le folosesc sunt adaptate pentru a exprima întâi una din funcţiile lui, apoi alta. În *Lestrygonians*, domină stomacul, iar ritmul episodului e cel al mişcării peristaltice. […] Ceea ce vreau e ca lectorul să înţeleagă întotdeauna prin intermediul sugestiei, nu prin afirmare directă" (Budgen, 1972: 21). Anterior, insistase asupra solidităţii corespondenţelor dintre original şi demersul său, introducând însă o notă de relativism: cititorul va trebui să identifice originalul decriptând semnele prin care l-a camuflat. Motivul seducţiei şi fiica regelui canibal, din *Lestrygonians*, apar în *Ulysses* atât prin intermediul unei imagini – aceea a desuurilor femeieşti dintr-o vitrină –, cât şi prin cuvintele care, în aparenţă, se referă la faptul că lui Bloom îi e foame, dar şi prin dorinţa sexuală resimţită de acesta, descrisă lapidar: „carne înfometată în mod obscur."

Aşadar, cu cât înaintăm în adâncurile romanului, cu atât mai bine ascunse vor fi legăturile cu textul-sursă. E un proces care se desfăşoară atât la nivel lexical, cât şi în modalităţile compoziţionale ale cărţii. Joyce însuşi atrage atenţia asupra cezurii, atunci când, într-o notiţă folosită pentru redactare, subliniază că episodul tocmai încheiat, *Scylla and Charybdis,* reprezintă „sfârşitul părţii întâi a lui *Ulysses*". Ceea ce reconfirmă că, din punct de vedere compoziţional, proiectul iniţial nu mai corespundea realităţii spre care îl *împingea* fluxul creator.

Analiza de text arată că trecerea dinspre „stilul iniţial" spre diversitatea narativă nu se produce, totuşi, abrupt. Primul element sesizabil e cel al diversificării modului de întrebuinţare a formulelor narative. De la povestirea ce uzează de instrumentarul „clasic" (persoana a treia şi persoana întâi, stilul indirect liber, descrierea etc.) se virează în direcţia „impurităţii" retorice, a amestecului timpurilor verbale şi al vocilor. Primele capitole ale „părţii a doua" debordează de inventivitate stilistică, bazată pe amestecul îndrăzneţ de personaje, modalităţi narative şi unghiuri de vedere. Situaţia aruncă o lumină cu totul neaşteptată asupra *intenţionalităţii* romanului. Care este, de fapt, morala *cărţii*? Cum se reflectă dorinţa iniţială – aceea de a scrie o povestire despre „paralizia morală" sub semnul căreia stau textele din *Dubliners* – cu simfonia multistratificată interpretată de trei dirijori dacă nu incompatibili, cu siguranţă incongruenţi, contradictorii, disonanţi – Leopold, Molly şi Stephen?

Se poate merge chiar mai departe, pe urmele exegeţilor sursologi, ridicând întrebări privitoare la caracterul realist-mimetic al romanului. Ce e *Ulysses*? O oglindire fidelă, ori o deformare cu intenţii comice? E un *face-to-face* sau un *d'après*? O încercare de a istovi realul, ori o evadare în subconştientul minţii? Sforţare de a curba simţurile, dându-le o întrebuinţare conformă cu noile teorii psihanalitice, ori descătuşare perversă şi imprudentă a fiarei refugiate în interstiţiile unei imaginaţii incontrolabile? Cine învinge, până la urmă? Naturalismul psihologizat al lui Ibsen ori vorticism-imagismul lui Pound? Soarta a făcut ca nişte versuri poundiene din *A Lume Spento* („I have sung women in three cities./ But it is all one./ I will sing of the sun.") să fi fost trăite, aproape literal, de către Joyce. Ultimele cuvinte ale romanului nu stau doar sub întreitul semn al afirmativului *Yes*, ci şi al celor trei localităţi unde a fost comisă crima de *lèse*-realism: Trieste-Zürich-Paris.

Indiferent de felul cum se răspunde acestor întrebări, evidenţa că Joyce şi-a schimbat ţintele de mai multe ori pe

parcursul redactării se impune. Atunci când, începând cu 1918, a vorbit în mod repetat despre proiect, Joyce făcuse deja translaţia din faza „stilului iniţial" în aceea a construcţiei arborescente. N-a mai revenit niciodată la punctul zero al scrierii. Coerenţa însemna pentru el integrarea incoerenţelor de parcurs, renunţarea spontană la plan în favoarea ideii. Pentru că aceasta e una dintre certitudinile creaţiei joyceene: credinţa că există o punte ce leagă inevitabila subminare a naraţiunii de perfecta dezvoltare psihologică a personajelor. Joyce ataca – nu are nicio importanţă dacă era conştient sau nu – modelul romanului propus de Henry James, în care conflictul din sufletul eroului produce un conflict la nivelul naraţiunii. Această formulă era perimată, deoarece închidea romanul în cercul de oţel al propriei logici interne. Joyce vedea ieşirea din excesul de coerenţă prin excesul de jocularitate şi experimentalism retoric.

Aceste stratageme – deşi prezente pe tot parcursul cărţii – amprentează în mod diferit capitolele. Iniţial, ele abia pâlpâie, asemeni unui mic foc strivit de imensitatea buştenilor care acoperă flacăra. În faza finală, el izbucneşte, devastator, transformând proiectul într-un imens rug pe care va arde o întreagă tradiţie a romanului ce se mulţumea să reflecte, fără a şi medita la ceea ce reflecta. Drept consecinţă, locul lăsat de obositul, subalternul *mimesis* e ocupat de modalitatea „literaturii spaţiale", adică a discursului discontinuu, dominat de forţa imaginii. Sau, mai bine spus, prin modificarea cuvântului într-o entitate mai apropiată de vizual decât de auditiv. Joseph Frank, pionier al descrierii „formei spaţiale în literatura modernă", compară romanul modernist cu poezia imagistă, unde rolul creaţiei e de a „frustra aşteptările normale ale cititorului legate de o anumită secvenţă şi de a-l obliga să perceapă elementele poemului ca fiind juxtapuse în spaţiu, mai degrabă decât derulându-se în timp" (Frank, 1963: 10).

Or, acest lucru schimbă radical şi modalitatea de lectură. Ceea ce pare disparat, fracturat, îngropat, inaccesibil, improbabil şi absurd se va lumina de fiecare dată când ne reamintim că demersul, alfa şi omega naraţiunii, stă sub semnul acestui cuvânt. El poate fi sau nu un nume, dar e cu siguranţă cheia fără de care nu se recompune „modelul de inteligibilitate" presupus de orice act de comunicare. Distrugerea vechiului tip de literatură se produce printr-un paradox. Cu atât mai surprinzător, cu cât se dovedeşte inevitabil. E greu de susţinut că arta mimetică nu mai corespundea, în primele decenii ale veacului al XX-lea, minimelor standarde de comunicare. Problema se afla în altă parte: şi anume, în epuizarea resurselor estetice. Oricât ar suna

de dezamăgitor, expresivitatea artistică e marcată de o puternică latură temporală, convertită în *modă*. Lupta dintre nou şi vechi, dintre perimat şi încă nenăscut e chiar istoria supravieţuirii şi perpetuării artei. Prin urmare, legitimarea creaţiei se face întotdeauna prin reasumarea şi reinventarea conţinutului comunicării. Dacă în discursul realist miezul tare îl constituia continuitatea narativă, în demersul lui Joyce el e dat de coerenţa *formei estetice*.

Din această perspectivă, se poate vorbi de un *Ulysses 1* şi de un *Ulysses 2*, corespunzând, cronologic, anilor 1904-1917, respectiv 1918-1922. În prima variantă domină naraţiunea (povestea), în a doua experimentul (analiza). Stuart Gilbert a identificat şi un episod „de tranziţie", *Sirens*, unde e vizibilă împăcarea temporară dintre subiect şi forma lui de exprimare. Or, însăşi ideea de *fuga per canonem* a capitolului suscită infinite probleme, pornind chiar de la definiţia formei muzicale promovate de Joyce. Soluţia propusă de Joseph Frank, şi anume de a transforma lectura într-o vânătoare de „referinţe interne", adică într-o operaţie ce presupune o enormă concentrare, corespunde, totuşi, intenţiilor lui Joyce. Chiar dacă, structural, romanul n-a fost complet conturat în mintea lui din prima clipă, există o coerenţă ce provine din postularea logicii ansamblului. Referinţele preexistă lecturii, rolul cititorului fiind acela de a le identifica şi de a decripta semne ce conduc la efectul de „simultaneitate a vieţii" – atât pe orizontala geografiei (harta oraşului Dublin e indispensabilă pentru a urmări aventurile personajelor), cât şi pe verticala istoriei, prin frecventele referinţe la evenimente din trecut, dar şi prin păstrarea legăturilor directe cu *Odiseea*.

Dificultatea lecturii e sporită de felul în care James Joyce şi-a gândit „strategia de comunicare" în raport cu cititorul. El se comportă ca şi cum oricine ar deschide cartea beneficiază de aceeaşi zestre culturală ca autorul, că a citit aceleaşi cărţi, că ştie pe de rost *Odiseea* (plus cartea lui Bérard despre fenicieni), că a avut aceleaşi experienţe de viaţă. Pe scurt, scrie ca şi cum – citatul nu e nici ironic, nici sarcastic – „toţi cititorii lui ar fi oameni din Dublin – ceea ce în mod evident nu e adevărat" (Frank, 1991: 20). În realitate, Joyce urmărea două lucruri: să anihileze vechea modalitate de distribuire a vocilor în discursul realist. Autorul lui *Ulysses* visa la impersonalitate, echidistanţă şi indiferenţă faţă de personaje, faţă de bucuriile şi suferinţele lor. Felul în care s-a autodistribuit în acest rol seamănă cu „metodologia" selectării paznicilor din marile muzee occidentale: cu cât raporturile candidaţilor cu arta sunt mai precare, cu atât şansele de a fi selectaţi sunt mai mari.

Pericolul dezvoltării unor relaţii emoţionale este, în felul acesta, limitat.

În aceeaşi ordine de idei, Joyce îşi însuşeşte un element fundamental al doctrinei moderniste, respectiv cerinţa absolută formulată de Pound: *make it new*. Noutatea constituie o obligaţie supremă a textului, căreia îi sunt subsumate, pe părţi şi ca ansamblu, componentele creaţiei. Accesul la operă era condiţionat de familiarizarea anterioară cu setul de idei şi limbaje întrebuinţate. Paradoxul e că atingerea *impersonalităţii* clamate de teoreticienii modernişti presupune un acces *personalizat* la dogmele şi strategiile decretate de aceştia: „Rezultatul a fost crearea unui sublimbaj/jargon/limbaj secret care devenea obligatoriu pentru oricine scrie despre literatura modernistă, şi a unui set central de însuşiri comune celor a căror creaţie o numim modernistă. Am să numesc aceste «însemne» axiome ale modernismului – prin analogie, fie şi parţială, cu geometria euclidiană" (Dettmar, 1996: 137-138).

Primordiale vor fi, din această perspectivă, structurile, şi nu conţinutul lor. Ideea lecturii *à rebours*, consecinţă a conceperii episodice a romanului, e întărită de distrugerea voluntară a modalităţilor de acces la text practicate în cazul literaturii realiste. Lectura poate să fie discontinuă, aşa cum e şi romanul, în ciuda unei progresii cronologice (şi evenimenţiale) atent urmărite. Cu alte cuvinte, după ce ştim „despre ce e vorba", putem citi capitolele într-o ordine absolut aleatorie. Prefaţatorul unei traduceri în limba română a *Contelui de Monte Cristo* evocă o modalitate prin care un gen literar îşi regăseşte (ori sugerează) originile: „În romanul Verei Panova, *Crujiliha,* câţiva tineri muncitori dintr-o uzină îşi aşteaptă nerăbdători rândul la lectura *Contelui de Monte-Cristo*. Unicul exemplar circulă din mână în mână şi este literalmente devorat, încât filele cărţii abia se mai ţin laolaltă. Atunci, unul dintre ei are fericita idee de a desface cartea în fascicole, pentru ca astfel să poată fi citită de cât mai mulţi în acelaşi timp. Eroul Verei Panova restituia în acest chip cărţii lui Dumas-tatăl caracterul ei real de roman-foileton" (Mătăsaru, 1964: I).

Metaforic, un lucru asemănător s-a petrecut atunci când deja citata doamnă Hewitt Morgan, cumpărătoarea „la negru" a unui exemplar din *Ulysses*, în New Yorkul anilor '20, s-a rezumat să taie filele unui singur capitol. Aventurile Penelopei se dovediseră suficiente pentru a reprezenta esenţa demersului modernist. De oriunde ai începe lectura, ea îşi creează propria reţea de sensuri. Un singur unghi de vedere este capabil să dea dimensiunea totalităţii întâmplărilor şi a sensurilor cărţii – cel puţin în cazul unei doamne presupus bogate, însă cu un buget

de timp limitat. Astfel de experienţe subliniază şi mai apăsat faptul că literatura modernistă ia naştere simultan cu formulele de interpretare ce îi sunt ataşate în mod axiomatic.

Împotriva unei asemenea perspective, în care, în ierarhia simbolică a lecturilor, *schema* premerge *sensul*, s-au ridicat chiar şi cei mai importanţi exegeţi ai lui Joyce – între care A. Walton Litz, care excelează prin precizia diagnosticului: „Trebuie subliniat mai întâi că proporţiile «epice» sunt dependente în mod absolut de analogiile homerice şi, într-o măsură mai mică, de alte surse. […] Dincolo de funcţionarea schemei ca vehicul esenţial pentru temele lui Joyce şi ca vehicul pentru neobositul lui experimentalism, trebuie să admitem funcţia acesteia drept sursă a structurii «neutre», dar dotată cu funcţie de control. În încercarea de a spune povestea unei singure zile şi de a consemna atât vieţile interne, cât şi pe cele externe ale personajelor, Joyce a sacrificat multe dintre componentele tradiţionale ale romanului. Romanul-standard al secolului al nouăsprezecelea, bazat pe acţiune cronologică şi compus din pasaje dramatice şi expozitive («drama» şi «pictura» lui Henry James), avea o formă pe care Joyce n-o mai putea utiliza. […] În încercarea de a ataşa romanului efectele poeziei, de a «internaliza» naraţiunea şi de a înregistra mai multe nivele ale conştiinţei, Joyce avea nevoie de cât mai multe comenzi formale pentru a cuprinde şi a-şi controla opera” (Litz, 1961: 37-38.)

*Etapa timpurie* a scrierii romanului corespunde primelor nouă episoade, adică, în termeni cantitativi (am făcut calculul pe ediţia Gabler) ceva mai puţin de 30 la sută din numărul de pagini. Ceea ce înseamnă că stilul „iniţial” al redactării, adică baza de pe care vor decola experimentele şi „extravaganţele” joyceene, e cu adevărat un segment introductiv, un interval al „căutării tonului”. Acest lucru e vizibil în diferenţele dintre cele treisprezece episoade şi jumătate apărute în *The Little Review* şi forma finală a cărţii. Michael Groden atrage atenţia asupra faptului că episoadele inaugurale apar oarecum sărace, fără, de pildă, numele de subcapitole din *Aeolus* şi acel potop de amănunte izvorâte din mintea lui Bloom, prin care dobândim acces direct la viaţa lui, dar şi la felul în care Dublinul devine un personaj dotat cu o fascinantă vitalitate.

Ar fi o eroare să credem că aparenta „simplitate” conferea textelor din *Little Review* accesibilitate nelimitată. Nici vorbă. Doar prin comparaţie cu metamorfozele ulterioare ele pot fi descrise drept „simple”. Altminteri, contrapuse modalităţilor de compoziţie literară ale momentului, erau de-a dreptul revoluţionare. Rescrierea şi adaosul accentuează paroxistic obscuritatea capitolelor, îngropând inclusiv „schema” ce

stabilea echivalenţele cu originalul homeric. Ceea ce face încă mai necesar apelul la tabelele încredinţate lui Carlo Linati şi lui Stuart Gilbert. Singura referinţă, pentru cititorul neavizat, rămâne titlul, tot restul fiind ascuns într-o imensă construcţie labirintică, din care Ariadna a fost expulzată, iar firul ei mototolit într-un ghem nefolositor.

Cu toate acestea, diferenţele sunt, formal vorbind, minime: pilonii naraţiunii nu diferă mai deloc, personajele au trăsături similare, iar naraţiunea curge – poate mai sprinţar – în aceeaşi albie. Ce se estompează e viteza de sedimentare a interesului pentru protagonişti: în timp ce Bloom prinde consistenţă de la episod la episod, Stephen se estompează până aproape de extincţie. Având deja o identitate ferm conturată, aceea din *A Portrait of the Artist*, Joyce trebuia să ţină de cont de prea multe însuşiri şi concepţii ale personajului, ceea ce a încetinit desprinderea de „stilul iniţial". Reabilitarea lui Stephen se produce atunci când autorul găseşte tertipul de a-l integra unui discurs dominat de monologul interior şi fluxul conştiinţei. Echilibrul dintre vechea imagine şi compatibilizarea cu tehnicile narative noi constituie pentru Joyce un pariu fundamental.

Din acest punct de vedere, se poate vorbi de o moarte şi o renaştere a lui Stephen. Procesul se produce între capitolul al treilea, *Proteus*, când îl abandonăm în plimbarea lui singuratică pe malul mării, şi capitolul al nouălea, *Scylla and Charybdis*, unde revine la suprafaţă cu o identitate radical schimbată faţă de aceea a tânărului incapabil să-şi găsească loc printre semeni. Tehnic, schimbarea de personalitate are loc prin mutarea accentului de pe dialog şi descriere pe monologul interior. Dobândind acces direct la gândurile, meditaţiile şi raţionamentele personajului, Joyce radicalizează un procedeu care, *in nuce*, exista şi în *A Portrait of the Artist*, în partea finală a romanului. Acolo căpătăm acces la drama ascunsă a tânărului exilat şi lupta lui nemiloasă împotriva bisericii catolice. Aici, confruntarea îl vizează chiar pe el.

S-a remarcat, pe bună dreptate, că Stephen Dedalus nu are nicio clipă conştiinţa identităţii sale telemahice. Nimic din comportamentul său, pe parcursul zilei de 16 iunie 1904, nu sugerează că ar simţi, în vreun fel sau altul, absenţa tatălui. Din contră, toate referirile, directe sau voalate, la Simon Dedalus indică o clară dorinţă de a păstra distanţa faţă de cel considerat culpabil pentru tragedia familiei sale. Stephen e obsedat doar de vina de a nu fi îndeplinit ultimele dorinţe ale mamei, aflată pe patul de moarte. Şi totuşi! Cuvintele de încheiere ale lui Stephen, în *A Portrait,* nu lasă niciun dubiu asupra aspiraţiei supreme a eroului, aceea de a-şi găsi călăuza

potrivită în viaţă: „Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead”. *Ulysses* dă un răspuns – pe cât de straniu, pe atât de convingător – acestui ţipăt al disperării existenţiale. Un răspuns ce îşi găseşte, într-o mare măsură, explicaţia în felul în care Joyce a făcut trecerea de la primul la al doilea Stephen:

„În cea dintâi versiune a capitolelor de deschidere, Joyce a calibrat deschiderea potenţială a lui Stephen, dar în revizuirile finale a adăugat câteva fraze care sporesc atât sentimentul de vinovăţie faţă de trecut, cât şi posibila lui deschidere spre viitor. În *Aeolus*, Stephen ascultă discuţia dezlânată în biroul redacţional şi zgomotul vânzătorilor de ziare. Reacţia lui iniţială la ţipetele vânzătorilor reali a fost să spună doar «Dublin», dar Joyce a adăugat şi gândul: «Am multe, multe de învăţat»” (Groden, 1977: 26). Stratagema e folosită de mai multe ori pe parcursul romanului, cu acelaşi unic scop de a *modifica* personalitatea iniţială a personajului, facilitând integrarea lui în noul desen psihologic construit pe măsură ce s-au lărgit coridoarele de comunicare ale romanului.

Dacă în cazul lui Stephen eforturile scriitorului au vizat un fel de *aggiornamento*, de punere de acord a portretului „prefabricat” cu necesităţile de ultim moment, Bloom e beneficiarul unei îmbogăţiri *a posteriori* a datelor imediate naraţiunii. Personalitatea lui Stephen Dedalus e amplificată, după cum s-a văzut, prin coborâri în adâncimile subconştientului. Biografia lui Bloom se rotunjeşte prin *flashback*uri şi prolepse, prin incursiuni într-un trecut inventat pe măsură ce e povestit. Viitorul e inclus în spaţialitatea romanului, care permite o abordare egal de relevantă pornind din absolut oricare punct al cărţii. Şi aici, revizuirile au jucat un rol important, îndeosebi în ceea ce priveşte efortul de *plauzibilitate psihologică* a personajului. E important nu doar ce face ori a făcut, ci şi ceea ce ar fi putut sau n-ar fi putut să facă, ceea ce ştie sau simte ori e probabil să simtă şi să ştie.

În multe cazuri, nu e vorba de simple revizuiri ori corecturi, ci de adăugiri substanţiale. Un scurt pasaj din episodul *Lotus Eaters*, unde, ascultând liturghia, Bloom cade în trasă, îşi dublează în varianta finală dimensiunile, dobândind şi semnificaţii noi: de la comparaţia dintre efectul narcoticelor şi cel al slujbei religioase, la masochism, adulter şi moarte. Iniţial, comunicarea se făcea prin descriere. La revizuire, vehiculul principal l-a reprezentat transcrierea rândurilor lui Bloom. Acestea incorporează cuvinte din rugăciune şi le distorsionează potrivit aplecării sale de moment, dominată de păcat şi energizată de dorinţă.

Primăvara lui 1917 a fost contradictorie şi productivă în acelaşi timp. Cronicile favorabile la *A Portrait of the Artist* au alternat cu cele nefavorabile: a fost lăudat în *The Egoist*, sub pana lui Ezra Pound, în *Times Literary Supplement* şi în *The Nation*, desfiinţat în *Everyman*, într-un articol intitulat „Un studiu al gunoiului" şi (doar) urecheat zdravăn în *Freeman's Journal* (tocmai gazeta nemurită în *Ulysses*!). După socotelile Harrietei Weaver, până la mijlocul lui aprilie se scriseseră douăzeci şi trei de recenzii în Marea Britanie şi nouă în America. Grav era că problemele cu ochii ajunseseră insuportabile. Pe de altă parte, Joyce reuşise să obţină bani fie de la protectoarea lui, Harriet Shaw Weaver, fie de la John Quinn, avocatul newyorkez şi mecena. Devoţiunea domnişoarei Weaver pentru Joyce e arhicunoscută. Mai puţin evocate sunt dovezile de prietenie ale lui Quinn, care a început să-i cumpere manuscrisele (fără a-i ascunde, aşa cum am spus, că va căuta să le vândă la suprapreţ!).

Cum acest personaj merită mai mult decât o menţionare seacă, iată portretul pe care i-l face, peste câţiva ani, Sylvia Beach, patroana librăriei-bibliotecă „Shakespeare and Company": „La scurtă vreme după ce m-am hotărât să tipăresc *Ulysses*, John Quinn, posesorul manuscriselor, a venit să inspecteze condiţiile de la Shakespeare and Company. Era un bărbat arătos şi mi-a stârnit interesul. Îi admiram gustul. Colecţionase manuscrise de Yeats şi Conrad, dar şi de Joyce, precum şi desenele lui Wyndham Lewis; şi mai avea şi o colecţie frumoasă de impresionişti – cei care mai târziu aveau să ajungă la Paris la preţuri atât de mari. L-am găsit însă mai degrabă lipsit de răbdare şi de tact. Încăperile noastre mici din rue Dupuytren, unde ne-a găsit negustorind la această primă vizită, nu i-au făcut, mă tem, o impresie bună. Starea demnă de plâns a mobilierului şi a echipamentelor de birou, combinată cu faptul că eram femeie, i-au trezit suspiciuni. Intuiam că o să aibă privirile aţintite asupra mea, în afacerea asta cu *Ulysses*, şi mi s-a dat de înţeles că sunt foarte vinovată pentru că sunt «o femeie oarecare», aşa cum m-a numit" (Beach, 1991: 61-62).

Din fericire, ulterior, când librăria s-a mutat într-un local nou, pe rue de l'Odéon, vizita s-a desfăşurat sub alte auspicii: „Era mult mai mult loc pentru plimbările în sus şi în jos ale lui Quinn, făcute în timp ce mă dăscălea despre îndatoririle mele ori bombănea împotriva acelor opere de artă pe care Pound îl ispitise să le cumpere – «chestiile alea ale lui Wyndham Lewis» şi „«prostiile lui Yeats, la care nu s-ar uita niciun negustor de vechituri». A subliniat că era bucuros că *Ulysses* «n-avea să iasă în cocioaba aia», adică în magazinul din rue Dupuytren" (Beach, 1991: 62).

Între timp, apăruseră alte recenzii pozitive la *A Portrait of the Artist as a Young Man*, iar John Quinn s-a oferit să cumpere, pe 20 de lire sterline, şpalturile cu corecturi ale romanului. Banii i-au parvenit lui Joyce prin Pound, însă din nefericire tocmai atunci a fost diagnosticat cu glaucom. În 11 mai 1917, i-a trimis lui Pound dactilograma piesei *Exiles*, pentru a-i fi oferită spre vânzare aceluiaşi binevoitor Quinn. Ecourile americane ale lui *Dubliners* şi *A Portrait* se înmulţesc, şi acelaşi neobosit Pound publică în *The Egoist* o selecţie din articolele critice despre *A Portrait*. Însă, în ciuda succesului de critică, romanul nu se vinde. Istoria lui *Dubliners* pare să se repete: în trei ani de la publicare, câştigul lui Joyce a fost de 2 lire şi 6 şilingi… La începutul lui iunie, l-a anunţat pe Pound că a încheiat capitolele *Lotus Eaters* şi *Hades* şi că lucra la *Aeolus*, episod considerat de Michael Groden ca punctul de răspântie în structurarea romanului.

În iulie Joyce suferă de *tronsilitis* şi doctorul îi recomandă să petreacă iarna într-o zonă călduroasă. Drept urmare, îşi trimite familia la Locarno, unde urma să li se alăture în noiembrie. În august are o criză de lumbago, fiind paralizat pentru vreo douăzeci de minute. Într-o discuţie cu George Borach, unul dintre studenţii săi, consideră „tema *Odiseei* ca fiind cea mai mare din întreaga literatură" (Norburn, 2004: 77). Un semn că, în ciuda cvasi-absenţei informaţiilor despre progresul scrisului, *Ulysses* îi consuma întreaga energie. În 10 august îi promite lui Margaret Anderson câteva capitole din roman, trimise apoi prin Pound, în speranţa publicării în *The Little Review*. Într-o scrisoare din 23 septembrie a acestuia, super-agentul o anunţă pe editoarea revistei: „Trebuie să facem lucrul ăsta în februarie [adică să dedice numărul revistei unei antologii a poeţilor francezi, n.n., M.M.] în caz că *The Egoist* vrea să înceapă romanul lui Joyce [*Ulysses*] în martie, pentru că am promis să-l public simultan cu ei" (Pound, 1988: 122).

O scrisoare din 20 august 1917 – adresată, firește, receptivului Ezra – este un compendiu al dramelor, frustrărilor şi fricilor care-l bântuie pe Joyce: „În ce mă priveşte, regret să spun că sănătatea mea a luat din nou o turnură nefericită. Sâmbătă, în timp ce mergeam pe stradă, am avut dintr-odată un violent Hexenschuss, care m-a împiedicat să umblu vreo douăzeci de minute. Am reuşit să mă târăsc până la un tramvai şi să ajung acasă. Seara m-am simţit mai bine, însă a doua zi am avut din nou simptome de glaucom – azi sunt ceva mai bine. Mâine dimineaţă mă duc la Augenklinik. Mi-e imposibil să suport clima, aşa că, operat sau nu, vreau să plec luna viitoare. Am fost sfătuit să merg în Elveţia italiană. Sunt şi alte motive pentru plecare. Îmi va fi foarte greu, mi-e teamă să ţin

încălzite camerele pe perioada iernii aspre din Zürich, iar procurarea diferitelor alimente e din ce în ce mai dificilă, aşa încât planul cel mai bun ar fi să mă mut acolo într-o pensiune ieftină. Am s-o fac dacă sosesc banii dlui Quinn şi dacă e vreo şansă ca sugestia ta de acum câteva luni să se materializeze: e vorba de *Ulysses*" (Joyce, 1975: 226).

Scriitorul se referă aici la propunerea lui Pound de a demara publicarea fragmentelor de roman în ambele reviste menţionate – *The Egoist*, în Anglia, şi *The Little Review,* în America –, pentru a obţine astfel drepturi de autor duble. Amănuntele date de Joyce sunt pline de interes: „Sunt pregătit să le încredinţez începând cu ianuarie viitor, în serii de aproximativ 6 000 de cuvinte episodul. E obligatoriu să compensez cumva lecţiile pe care le voi abandona plecând de aici. Subvenţia pe care o primesc de la binefăcătorul meu necunoscut şi generos e acum de 350, în loc de 420 de franci pe lună, din cauza ratei de schimb – echivalentul a 250 de franci cumpăraţi în vremuri normale. Sunt cât se poate de folositori şi fără ei aş fi ajuns la casa săracilor, dar e necesar să-i suplimentez. Dă-mi de ştire dacă planul tău e încă fezabil" (Joyce, 1975: 226).

Apoi, printr-o schimbare subtilă de ton, încearcă să se ridice deasupra stării jalnice în care se află, printr-o elegantă autoexhortaţie: „Te rog nu-ţi face griji în ce mă priveşte. Vederea mi-e cam slăbită azi, dar o să trec peste asta, aşa cum am trecut şi peste alte lucruri." Şi scrisoarea se termină printr-o sublimă evadare în zona creaţiei: „Nu am primit versurile tale sau pe acelea ale dlui Eliot, şi nici măcar pe ale mele"… Marea, dramatica problemă rămâne aceea a glaucomului şi a synechiei (lipirea irisului de cornee). Fotografiile care ajung la Pound, cu puternice semne ale suferinţei oculare, determină o mobilizare a acestuia, recomandându-i să contacteze urgent un medic oftalmolog. Numele sugerat de Pound era cel al lui George Milbury Gould, medicul ce-şi făcuse un nume scriind despre bolile artiştilor. Una din teoriile lui era că există o legătură directă între bolile de ochi şi creativitate. El îl numise pe Lafcadio Hearn (celebru la începutul veacului pentru cărţile lui despre Japonia) „poetul miopiei" – ceea ce aproape i-a sugerat lui Pound ideea de a-l numi pe Joyce „romancierul miopiei". Relaţiile cu John Quinn se încălzesc, în acest interval, tot mai mult. Implicarea filantropului va fi determinantă în existenţa lui Joyce – atât în ce priveşte consultaţiile medicale, cât şi constanta asistenţă financiară.

Comunicarea cu doctorul Gould s-a făcut prin intermediul lui John Quinn şi astfel acest om neobişnuit de generos şi de „iritat" în acelaşi timp devine oarecum responsabil nu doar

pentru sănătatea lui Joyce, ci şi pentru supravieţuirea lui. Quinn îşi consultă propriii medici (numiţi de Pound „duşmanii lui Gould", reprezentând, aşadar, altă şcoală medicală), însă Joyce vrea să ştie, neapărat, şi părerea lui Gould. Pound ia legătura cu acesta, spre enervarea lui Quinn, care i se adresează Norei – prin intermediul căreia se dusese mare parte din corespondenţa transatlantică:

„Am vorbit cu un medic de aici care mi-e prieten, care e obişnuit să ia decizii în chestiuni medicale. Firește, nici el, nici eu nu ştim cât de urgentă e chestiunea şi nici dacă mai e timp să aşteptăm opinia doctorului Gould. Glaucomul e ceva serios. Pe moment, doamnă Joyce, vă rog să reţineţi următoarele: că am o vastă experienţă în a găsi specialişti în medicină, ca şi în drept. Dacă o să am timp, am să scriu cândva un eseu despre ideea de specialist. Majoritatea oamenilor petrec mai mult timp ca să descopere croitorul sau frizerul sau restaurantul potrivit decât pentru a da de doctorul potrivit. Zürich e un oraş măricel şi trebuie să fie pe undeva un specialist în Elveţia. Tot ce pot e să insist cât de tare ca Joyce să apeleze la cel mai bun specialist în ochi, sau chiar la primii doi din Elveţia. Spuneţi-i să nu ia de bun sfatul amicilor întâmplători în legătură cu ce specialist să aleagă; şi nici sfatul consulului britanic; şi nici sfatul vreunui preot ori al unui amic al acestuia; şi nici sfatul vreunei cunoştinţe din restaurant; ci sfatul unui şef de spital" (Pound, 1965: 98).

Scrisoarea continuă pe acest ton patetic-marţial-fratern, încheindu-se prin sublinierea importanţei găsirii unui doctor de elită. Această odisee medicală – care, din păcate, se va derula pe parcursul multor ani din viaţa lui Joyce – arată extraordinara solidaritate dintre oameni de valoare, constituind un model etic demn de toată admiraţia. Schimbul epistolar – care, la un moment dat, e substituit de comunicarea prin telegraf – debordează de amănunte tehnice, fiecare dintre cei implicaţi părând a fi specialist în devenire în boala de care suferă Joyce. În 17 martie 1917, Pound îi descrie istoria de neajunsuri şi suferinţe provocate, încă din copilărie, de boala de la ochi.

Contextul acestor lamentaţii nu e complet fără menţionarea unui episod care aruncă o lumină încă mai lugubră asupra întregului peisaj. În timp ce Joyce era obligat să părăsească Zürich-ul deoarece îi lipseau banii pentru încălzirea casei, manuscrisele sale încep să aibă o viaţă independentă. „Afacerea Hackett" îl are în centru pe Francis Hackett, editorul literar al lui *The New Republic*, şi pe fratele său, E. Byrne Hackett, comerciant de cărţi din New Haven. E un exemplu trist al încurcăturilor pe care le poate provoca entuziasmul

lipsit de spirit critic. Istoria este următoarea: o recenzie a lui Francis Hackett, intitulată „Green Sickness", apărută în *The New Republic*, a stârnit furia lesne iritabilului John Quinn. Mai mult, l-a enervat şi faptul că fratele acestuia încercase să-l tragă pe sfoară propunându-i spre vânzare corecturile ediţiei americane a romanului *A Portrait of the Artist*, care conţineau şi patru intervenţii directe ale lui Joyce. Quinn voia doar să-l ajute pe Joyce, aflat în dificultate financiară. A obţinut, finalmente, după negocieri dure, o sută de dolari. În cele din urmă, s-a dovedit că fraţii Hackett nu erau chiar atât de „infami" (cuvântul e al lui Quinn), şi nici acesta din urmă deţinătorul adevărului absolut.

Şi astfel, micul univers al fanaticilor lui Joyce s-a văzut implicat într-o încăierare fără obiect precis, dar care spune ceva despre deruta generală, nesiguranţa, suspiciunea, frustrarea şi resentimentul ce dominau mediile intelectuale ale vremii. Într-o scrisoare către Joyce, anterioară incidentului, Harriet Weaver a încearcat să desluşească iţele afacerii. Byrne Hackett îi scrisese lui Pound lăudându-l pe editorul Huebsch („cel mai bun editor tânăr din America"), iar o scrisoare a lui Miss Weaver a încercat să risipească tensiunea, conştientă că „iritabilul Quinn" mersese prea departe. Reies din scrisoare nu doar bunele intenţii ale lui Hackett, care promitea să facă tot ce-i stătea în putinţă pentru promovarea romanului, dar şi că fusese coleg mai tânăr al lui Joyce, în vremea studiilor de la Clongowes. Joyce îi mulţumeşte lui Hackett (acesta îi promisese că fratele său va scrie în *The New Republic* „o cronică amplă şi laudativă"), dar furiile lui Quinn îşi urmează, neabătut, cursul. Limerick-ul pe care i-l trimite Joyce lui Pound pare a fi încheierea amiabilă a unei încăierări în care Quinn ajunsese să blesteme întreaga familie Hackett, ameninţând-o cu distrugerea şi moartea. Din toată această învolburare, singurul lucru cert e că Francis Hackett nu fusese din cale-afară de entuziasmat de romanul lui Joyce.

Corespondenţa dintre Pound şi Joyce adaugă o nouă tuşă portretului deja plin de culoare al lui Quinn: „Lunga corespondenţă a lui Quinn cu Hackett, pe care ţi-o ataşez, e, la o lectură grăbită, cam obscură, dar dacă perseverezi descoperi faptele.

1. Acum două zile am primit de la Quinn telegrama ataşată, în care spunea că primise «o scrisoare bună de la tine» şi că trebuie să las deoparte aluziile care te privesc din scrisoarea lui.

2. Scrisoarea a sosit ieri. Nu putea înţelege de ce i-ai răspuns prin mine în loc s-o faci direct. I-am scris că presupun

că e vorba de o amabilitate a ta faţă de mine ???, de vreme ce eu v-am făcut cunoştinţă.

Şi-a dat seama acum cât de mult fac scrisorile ca să ajungă în America şi-l iritase faptul că nu avea nicio veste de la tine.

Telegrama repară lucrurile, aşa că n-ai niciun motiv de îngrijorare. Nu ţi-aş fi pus în plic şi scrisoarea lui dacă nu m-aş fi gândit că n-ai fi putut înţelege.

E cel mai ocupat om din America sau unul dintre cei mai ocupaţi şi, aşa cum scria mai demult bătrânul tată J.B. Yeats, e omul cu cea mai mare inimă şi cel mai irascibil. De fapt, nu e propriu-zis irascibil, ci prea impetuos.

Se pare că Hackett, intrând în posesia paginii tale de manuscris, şi neavând asupra ei vreun drept nici cât negru sub unghie, a încercat să obţină 50 la sută din vânzarea ei către Quinn. Dacă ţinem cont de asta, corespondenţa dintre Quinn şi Hackett devine limpede, mai limpede decât dacă începi să citeşti corespondenţa fără să ai habar de faptele menţionate" (Pound, 1965: 110).

Aceasta e scrisoarea în care Pound vorbeşte despre dorinţa unei colaborări statornice cu *The Little Review*, sperând că publicaţia lui Margaret Anderson va fi suficient de solidă şi că va apărea într-un format convenabil pentru a pune în valoare forţa romanului. Mai mult, Pound încearcă să obţină şi banii necesari acoperirii cheltuielilor editoriale pentru fragmentele din *Ulysses*. După cum se ştie, Margaret Anderson nu era omul de afaceri care să lucreze în pierdere. Anarhismul ei radical în materie de politică – nume de cod al comunismului – nu excludea prezenţa unui zdravăn filon capitalist. Implicarea lui Pound, ca editor extern, nu s-a rezumat la colectarea şi expedierea materialelor propriu-zise. Era foarte atent şi la distribuţia revistei, având grijă ca fiecare număr să ajungă şi la personajele influente ale epocii – îndeosebi la aristocraţia feminină. Ilustrativă pentru viziunea pragmatică a „super-agentului" Pound e referinţa, într-o scrisoare către Joyce, la Consuelo Vanderbilt, fiica multimilionarului William Kissam Vanderbild, căsătorită cu descendentul uneia din familiile nobiliare britanice din care provenea şi Winston Churchill:

„Ducesa de Marlborough e fermecătoare, modestă sau cel puţin sensibilă şi mi-a plăcut foarte mult, atât de mult încât n-ar trebui să ezit să-i spun că e datoria ei faţă de Dumnezeu şi literatură să plătească pentru tipărirea altor şaisprezece pagini pe lună… DACĂ o mai întâlnesc vreodată. Nu poţi cere astfel de lucruri unor imbecili. Nu ştiu cine ar mai fi. Cunosc puţini oameni dispuşi să ajute, şi doar câţiva o şi fac." (Pound, 1865:

111-112). Pe lista cititorilor revistei se aflau şi Lady Cunard, Lady Tredegar ori Natalie Barney, toate nume proeminente aparţinând înaltei societăţi a literelor. Decisiv însă pentru sprijinirea publicării fragmentelor din *Ulysses* e ajutorul lui John Quinn. Începând cu luna mai 1917, el şi trei prieteni ai lui plătesc, timp de doi ani, câte o mie şase sute de dolari revistei *The Little Review*, plus alţi şapte sute cincizeci de dolari lui Ezra Pound. La rândul ei, suma e împărţită de către acesta în două: trei sute de dolari pentru activităţile lui editoriale şi patru sute şi cincizeci pentru plata autorilor. Într-o scrisoare extraordinară către Margaret Anderson, Pound explică felul în care înţelegea să administreze sumele. Explicaţiile lui sunt un exemplu de înaltă conştiinţă, ba chiar, dacă e să folosim un cuvânt rostit de un editor, „eroism": în ciuda situaţiei materiale precare, nu reţinea pentru sine decât o parte infimă din fondurile pe care – în limbajul de azi – le „colecta".

Iată, în cuvintele lui Pound, acest adevărat jurământ de credinţă culturală şi castitate financiară, adresat editoarei lui *The Little Review*, premers de un mic portret al lui John Quinn, dintr-o scrisoare din 11 iunie 1917, dar şi de un tablou mai larg privind starea materială a altor mari viitori artişti: „Să nu fii supărată pe Quinn. Şi pe mine m-a scos din minţi când l-am întâlnit prima oară (1910). L-am reîntâlnit patru ani mai târziu şi de atunci am cheltuit mulţi din banii lui. […] Quinn nu e un om bogat, în sensul american al cuvântului. Câştigurile lui sunt lunare şi cea mai mare parte din bani merge pe arte. Cunosc o parte din ce face şi ştiu câte ceva şi despre cum face. În clipa de faţă cheltuie deja destul pe [Wyndham] Lewis. Nu mai ţin socoteala, dar nu e nicio primejdie ca Lewis să nu se descurce. În orice caz, de când i-am dus lui Quinn desenele lui, n-a trebuit să mă mai îngrijorez pentru ce mănâncă la cină Lewis. Quinn a cheltuit pe alţi prieteni şi cunoştinţe mai mult decât l-aş fi sfătuit s-o facă.

Acum cumpără manuscrisele lui Joyce. Şi, oricum, Joyce nu e la strâmtoare în clipa de faţă. Q. n-a auzit niciodată de T.S. Eliot. Eliot n-a publicat mai nimic. Exemplarul de semnal al lui «Prufrock» a ieşit abia ieri. Şi, fir-ar să fie, tatăl lui Eliot e preşedintele lui Brick Company şi ar trebui să-l întreţină pe T.S.E., în loc să-l lase în seama mea, a lui Quinn şi a propriei lui griji. Dar asta e o paranteză.

Quinn a dorit ca eu să primesc 120 de lire pentru colaborarea de un an şi ceva cu The Egoist. Problema e că, dacă accept mai mult decât am nevoie pe moment, devin un întreţinut şi-mi pierd instantaneu integritatea. Făcându-mi treaba pentru un minim absolut, îmi păstrez onorabilitatea şi, atunci când vreau ceva, cer" (Pound, 1988: 60-61).

Acest amestec de prietenie, ambiţie culturală, energie risipită pentru a-şi ajuta „protejaţii", onestitate incredibilă şi directeţe constituie una din mărcile ambianţei în care s-a dezvoltat modernismul anglo-saxon – de departe cel mai vital, în planul literaturii, dintre toate varietăţile geografice şi istorice cunoscute. Ca în niciun alt moment al devenirii culturale, rolul purtătorilor de mesaje a fost la fel de relevant ca şi cel al creatorilor propriu-zişi ai mesajelor. Cum Pound cumula dubla identitate de „artist" şi de „herald", el ilustrează perfect efigia scriitorului modernist, modelul aproape imposibil de urmat al unui individ cu o viaţă privată suprapusă vieţii sale publice. Capacitatea unică de a identifica noi voci culturale e egalată doar de talentul de a-i convinge pe cei cu dare de mână să finanţeze reviste, creaţii, creatori şi de inepuizabila energie depusă. Ampla corespondenţă cu Margaret Anderson, legată de publicarea autorilor descoperiţi de el sau aflaţi sub protecţia sa, acoperă o amplă gamă de negocieri, de la drepturile de autor, la paginarea articolelor şi, dacă e cazul – aşa cum se întâmplă cu *Ulysses* –, chiar schimbarea structurii publicaţiei.

Tipărirea în serial a lui *Ulysses* în *The Little Review* a început în numărul din martie 1918 al revistei (numerotat vol. IV, nr. 11). Editoarele nu se dezmeticiseră încă în urma interzicerii difuzării unui număr al revistei din cauza unui text al lui Wyndham Lewis, „Cantleman's Spring Mate", dar serializarea romanului joycean era anunţată încă din ianuarie drept un mare eveniment. Textul era tipărit chiar în deschiderea revistei, acoperind paginile 3-22. Coperta – de culoare liliachie – purta menţiunea „A Magazine of the Arts", dar şi avertismentul „Making No Compromise with the Public". Revista apărea într-un format nou, inaugurat odată cu numărul 10 din 1917, ce cuprindea şi creaţia buclucaşă a lui Wyndham Lewis. Amprenta lui Pound era vizibilă în selectarea materialelor, în preferinţa tot mai marcată pentru amestecul de exotism şi experimentalism ce constituie marca stilistică a modernismului frenetic susţinut de autorul lui *Cantos*.

Titlul romanului era anunţat pe copertă, fiind singura menţionare a vreunui material din interior – ceea ce arată importanţa textului pentru editoare, deşi numărul respectiv excela şi prin contribuţii ale unor autori a căror faimă o egala cel puţin, în acel moment, pe a lui Joyce: Wyndham Lewis, Ezra Pound, Ford Maddox Hueffer (Ford), Arthur Symons. Pagina din stânga a revistei era dedicată tot lui Joyce, adică prezentării cărţilor deja apărute (*A Portrait of the Artist as a Young Man* şi *Dubliners*), textul efectiv al romanului începând pe pagina din dreapta, cu precizarea *Episode I*, cu ale sale

faimoase cuvinte inaugurale, „Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead…”. Bucuria Margaretei Anderson şi promisiunea ei solemnă („O să tipărim romanul, chiar de-ar fi să fie ultimul efort al vieţii noastre”) începeau să prindă contur. În ciuda entuziasmului scăzut al lui John Quinn pentru acest prim capitol (deşi Pound i-a dat nenumărate explicaţii), publicarea va continua până atunci când forţa represivă a cenzurii va interzice atât publicarea romanului, cât şi revista.

Încântat de tipărirea fragmentului, Joyce s-a mobilizat şi a pregătit pentru tipar şi episoadele următoare. Pentru a verifica efectul asupra unui cititor neutru – cum i se părea că e Nora –, i-a citit pasaje din roman. Reacţia soţiei a fost surprinzătoare: în opinia ei, limbajul era „dezgustător”. Ceea ce provoacă oarecare mirare, având în vedere că biografa ei vorbeşte (comparând-o cu Molly Bloom) despre plăcerea de a citi romane pornografice. Ba chiar mai mult, despre „atitudinea de prostituată faţă de actul ca atare” şi „scrisorile obscene primite de ambele [Molly şi Nora] de la soţi, care le-au făcut să se masturbeze” (Maddox, 2000: 202). Energia lui Joyce, vizibilă în scrisoarea din octombrie 1917 către Pound, era suscitată de perspectiva ca romanul să apară simultan în America şi în Anglia şi de a fi plătit separat pentru fiecare (publicarea engleză avea să fie amânată).

Margaret Anderson era, după canoanele vremii, o frumuseţe. Se născuse în 1886 la Indianapolis, Indiana, fiind, aşadar, cu un an mai mică decât Pound şi cu patru decât Joyce. În 1914, după ce abandonase o carieră de profesoară şi de pianistă, a fondat la Chicago, în plină perioadă a „renaşterii literare”, o revistă cu un destin aparte. *The Little Review* propunea o direcţie diferită faţă de cea care, în numai un an şi jumătate, îşi făcuse un nume: *Poetry*, editată de Harriet Moore. *The Little Review* îşi propusese o acoperire mai amplă a spaţiului cultural, lucru vizibil chiar din sumarul primului număr. Iniţial, modernismul revistei era mai degrabă moderat pe partea literară (în primul număr figurau eseuri despre Rupert Brooke, Gertrude Stein şi Rabindranath Tagore şi un poem de Vachel Lindsay), dar era radical pe linie politică: Margaret Anderson însăşi a scris un text de preamărire a Emmei Goldman, faimoasa anarhistă ruso-americană, care-i lăsase o impresie de neuitat într-una din conferinţele susţinute la Chicago.

După ce a angajat-o pe Jean Heap, Anderson şi noua ei colaboratoare s-au mutat în California. Acolo au editat numărul din septembrie 1916 al revistei, renumit pentru faptul că din cele şaizeci şi patru de pagini doar două conţineau material tipărit – nişte desene de Jean Heap care o „ilustrau”

pe Margaret Anderson în diverse ipostaze –, restul fiind goale. „Anderson declarase că de vreme ce nu se produsese nicio artă, nu puteau tipări nimic" (Pinkerton, 2004: 203). Sejurul californian s-a încheiat din cauza dificultăţilor de a găsi fonduri pentru continuarea publicării. Cele două prietene s-au întors la Chicago, iar apoi s-au îndreptat spre New York. Ezra Pound, care tocmai îşi încetase colaborarea cu *Poetry*, şi-a oferit serviciile, devenind „editorul extern" al revistei şi un foarte eficace mediator în relaţiile cu potenţialii mecena – cel mai important fiind, după cum ştim deja, John Quinn.

Perioada de glorie a revistei coincide cu intervalul în care *The Little Review* a serializat romanul lui Joyce. Interzisă de patru ori, a fost adusă la sapă de lemn, iar editoarele condamnate şi descrise drept distribuitoare de literatură pornografică. Pe fondul tensiunilor acumulate, relaţia dintre Anderson şi Heap se răcise şi au decis să se mute la Paris, fiecare dintre ele urmându-şi destinul. În 1923, Margaret Anderson a intrat într-o relaţie amoroasă cu Georgette Leblanc, o faimoasă soprană a vremii, de origine belgiană (Georgette era sora nu mai puţin celebrului Maurice Leblanc, creatorul detectivului Arsène Lupin, şi fosta amantă a dramaturgului Maurice Maeterlinck). În ce-o priveşte pe Jean Heap, a continuat să editeze singură revista, până în 1929, deşi între timp devenise o activă propagatoare a învăţăturilor misticului armean George Gurdjieff (admirat, de altfel, şi de Margaret Anderson). La începutul anilor '30 s-a mutat la Londra, unde a frecventat până la moarte cercurile ezoteriştilor.

Biografia Margaretei Anderson urmează o curbă similară, dinspre anarhism, comunism şi modernism, spre ocultism. Deşi îşi făcuse debutul ca jurnalistă la o publicaţie religioasă, a optat pentru literatură, fondând în 1914 *The Little Review*. Numele era inspirat de The Little Theater Movement, mişcarea teatrală inaugurată de englezul Maurice Browne în 1912, care avea să-l promoveze în America, între alţii, pe William Butler Yeats, şi unde Jean Heap ucenicea ca actriţă. Întâlnirea cu Emma Goldman a plasat-o pe o orbită complet diferită, a anarhismului înţeles ca sfidare permanentă a platitudinilor şi prejudecăţilor lumii înconjurătoare şi ca libertate a expresiei. N-a fost o îmbrăţişare pasivă a doctrinei: în 1915, în numărul din martie al revistei, Margaret Anderson a redactat probabil primul text de apărare a drepturilor homosexualilor, denunţând faptul că aceştia erau „torturaţi şi crucificaţi în fiecare zi pentru dragostea lor – pentru că aceasta nu e exprimată aşa cum o cere morala convenţională".

Există ceva insuportabil în felul în care Margaret Anderson şi-a gândit, structurat, finanţat şi publicat revista. Aventura de cincisprezece ani a lui *The Little Review* se înscrie în linia faptelor eroice ale unei generaţii de creatori care şi-au pus la bătaie nu doar propria imaginaţie, ci şi viaţa. De la profesiunea de credinţă cvasi-romantică ce deschidea primul număr al revistei („Dacă aţi citit poezie cu sentimentul că e religia dumneavoastră, dacă aţi descoperit vreodată albeaţa unei Venus într-o încăpere întunecată şi adâncă, dacă aţi văzut o pasăre cu aripi mari albe dimineaţa zburând spre soarele trandafiriu… Dacă aceste lucruri vi s-au întâmplat şi continuă să vi se întâmple până ajungeţi, încântaţi de toate acestea, să nu mai aveţi cuvinte, atunci veţi înţelege speranţa noastră de a aduce aceste lucruri mai aproape de experienţa obişnuită a celor care ne citesc") până la radicalismul experimental al lui *Ulysses* e un drum aproape imposibil. Şi totuşi, revista l-a făcut, spre eterna ei glorie şi spre nefericirea finalmente norocoasă a lui James Joyce.

Spuneam că Margaret Anderson şi-a trăit efectiv ideile. Anarhismul ei fusese acoperit iniţial de parfumul de violete al primelor ieşiri publice. Dar, atunci când şi-a declarat admiraţia faţă de Emma Goldman – şi mai mult de-atât, dorinţa de a-i servi ideile –, a făcut-o cu acelaşi radicalism sfidător care i-a marcat toate gesturile. Pentru omul de rând, Emma Goldman era demonul care îl inspirase pe asasinul preşedintelui McKinley, ciuruit la o expoziţie din Buffalo. Următorul preşedinte american, Theodore Roosevelt, a emis un ordin prin care anarhiştii care nu aveau cetăţenie americană puteau fi arestaţi ori deportaţi. Drept urmare, Emma Goldman a stat ascunsă cinci ani, revenind în viaţa publică în 1906, cu o serie de conferinţe în care nihilismul radical atingea cotele isteriei. În fapt, ideile ei nu difereau cu nimic de cele ale lui Lenin, iar mai târziu ale lui Mussolini, cu naive accente rousseauiste. Dar, într-o Americă tot mai permeabilă la extremisme, succesul Emmei Goldman era aproape în firea lucrurilor.

Emma Goldman ataca furibund toate formele instituţionalizate de existenţă socială, declarând statul drept o formă organizată de exploatare, ba chiar şi de crimă. Guvernele erau, în viziunea Emmei Goldman, sursele infracţiunii şi ale sărăciei, instrumente care distrugeau bunătatea naturală a individului. Biserica, familia şi aproape toate instituţiile erau parte din acest imens complot, care includea şi presa şi orice alte forme de exprimare organizată. Emma Goldman voia să salveze omul, trimiţându-l într-un univers al viselor şi al libertăţii supreme de expresie, fără să-şi pună şi problema protejării acestuia de eventuali factori

distructivi. În opinia ei, toţi, absolut toţi oamenii erau buni, cu condiţia să-şi postuleze libertatea, atingând aspiraţia ca individul să devină un univers de sine stătător.

Cum de astfel de teorii elucubrante seduceau oameni inteligenţi, talentaţi şi educaţi e un mister. Margaret Anderson a fost una dintre victimele entuziaste ale prelegerilor cu iz criminal, vizând exterminarea fizică a opozanţilor şi îndemnând la revoluţie violentă, încurajând chiar extirparea democraţiilor, care, în opinia ei, erau „fascisme deghizate". Privite cu detaşare, ideile erau un amalgam de socialism utopic, ecologism radical şi sentimente anti-religioase, condimentate cu diverse teorii din domeniul feminismului practic (avortul, contracepţia, controlul naşterilor). Goldman era şi o apărătoare înfocată a libertăţii formelor de iubire homosexuală şi lesbiană. Programul ei – chiar dacă incoerent, dar persistent – a supravieţuit în diversele mişcări anarho-feministe occidentale. Spre deosebire de ateiştii comunişti de azi, ea nu detesta doar creştinismul, ci şi celelalte credinţe, aşa cum arată aceste fragmente din *Filozofia ateismului*, un text publicat iniţial în revista *Mother Earth* din februarie 1916: „Oare nu şi-au reprezentat toţi theiştii Zeitatea drept dumnezeul iubirii şi al binelui? Şi totuşi, după mii de ani de astfel de predici, zeii rămân surzi la suferinţa rasei umane. Lui Confucius nu-i pasă de sărăcia, suferinţa şi starea deplorabilă a oamenilor din China. Buddha rămâne netulburat, în indiferenţa lui filozofică, la foametea hinduşilor, Jahwe continuă să rămână surd la ţipătul plin de amărăciune al Israelului; iar Isus refuză să se ridice din morţi pentru a se opune celor care se măcelăresc unii pe alţii".

Aceste idei au impresionat-o în asemenea măsură pe Margaret Anderson, încât a devenit o adevărată vestală în templul înălţat de Emma Goldman „viitorului de aur" al omenirii, triumfului egalităţii, eliberării de sub opiul religios şi al totalei libertăţi sexuale. *The Little Review* era, de facto, un organ al „anarhismului aplicat", iar patroana acesteia o întrupare a emancipării sociale şi sexuale: s-a reapucat de fumat, purta pantaloni şi făcea declaraţii zgomotoase privind „revolta permanentă" („eu mă revolt încă de la vârsta de opt ani", avea ea obiceiul să spună), o variantă, „emancipată" şi ea, a „revoluţiei permanente". Cu fiecare zi care trecea şi cu fiecare nou număr de revistă influenţa Emmei Goldman se simţea tot mai violent, la nivel de acţiune şi limbaj. Margaret Anderson a mers până acolo încât să regrete că „nu s-a găsit nimeni să-l omoare pe guvernatorul statului Utah" înainte de executarea lui Joe Hill. Moartea de „martir" a acestuia (de fapt, o banală încăierare între doi pretendenţi la iubirea unei

fete) a folosit mişcării muncitoreşti şi sindicale mondiale „mai mult decât atunci când era viu”, după spusele unui biograf recent al celui slăvit şi răs-slăvit drept un „erou al clasei muncitoare”.

Produs al unui mediu în care protestul, sfidarea, distrugerea structurilor vechi constituiau însăşi raţiunea de a exista, Margaret Anderson a avut din prima clipă intuiţia *noului* din manuscrisul adus de Ezra Pound. Cum riscurile financiare erau inexistente – banii puşi la dispoziţie de John Quinn erau mai mult decât îndestulători –, n-a ezitat nicio clipă să accepte publicarea cărţii, ştiind cu precizie că va provoca reacţii adverse, dar ajutând astfel la propagarea propriului nume şi a ideilor însuşite în urma contactului cu Emma Goldman. Jean Heap era mai puţin entuziastă în faţa potopului de invective şi asocieri complet ilogice, care constituiau repertoriul agitatoarei ruso-americane, aşa cum Margaret Anderson însăşi era percepută de anturajul acesteia drept o victimă a „estetismului burghez”. Faptul că după plecarea din America ambele au îmbrăţişat cu frenezie ocultismul indică o predispoziţie naturală pentru plasarea în zonele extreme ale vieţii publice.

Nu se ştie exact în ce măsură era Pound la curent cu activităţile Margaretei Anderson şi cât de mult conta pentru el radicalismul acesteia. Cu atât mai puţin era Joyce informat în legătură cu toată această harababură ideologic-resentimentară care agita spiritele dincolo de Ocean. Cert este că publicaţiile care ar fi fost interesate de publicarea cărţii lui nu abundau. Multe dintre revistele incluse azi în istoriile publicisticii moderniste au fost, la origini, modeste încercări de a „inova” în domeniul creaţiei convenţionale, obosite, prăfuite. Aria de interes era limitată la câţiva excentrici (John Quinn fiind unul dintre ei: avea obiceiul să cumpere produsele artistice ale generaţiei moderniste la preţuri mai mari decât cele de pe piaţă), filantropi mânaţi de misiunea de a salva artiştii ajunşi la sapă de lemn sau la entuziaşti precum Sylvia Beach, viitoarea editoare a lui Joyce.

E convenabil, aşadar, să spunem că în acea etapă funcţiona teoria „scopul scuză mijloacele”. Chiar dacă ulterior Ezra Pound s-a îndepărtat de Margaret Anderson şi Jean Heap, în anii fierbinţi ai războiului care devasta Europa mâna întinsă de cele două femei emancipate era echivalentul unui semn ceresc arătat unui Iov aflat pe ultima treaptă a degradării. Întreprinderea s-a dovedit cât se poate de serioasă, fiind respectată de ambele părţi. În ciuda problemelor cu ochii, Joyce muncea intens, scriind noi părţi din *Ulysses*, dar şi corectând reeditarea lui *A Portrait*, pe care se pregătea să-l

publice Egoist Press. În februarie, Eidgenössische Bank din Zürich i-a dat vestea că pe numele lui a fost depusă o sumă importantă – 12 000 de franci elveţieni –, ce-i era pusă la dispoziţie în tranşe lunare de câte o mie. Ceea ce însemna că vreme de un an nu mai trebuia să-şi pună problema vieţii de zi cu zi. Donatorul era anonim, dar Joyce a aflat curând că misteriosul depunător era Edith McCormick, fiica lui Rockefeller. Aproape imediat după aceea, Harriet Weaver i-a trimis şi ea 25 de lire sterline, pentru publicarea în serial din *The Egoist*.

Lună de turnură în istoria romanului, martie 1918 aduce la suprafaţă două din problemele care vor marca profund destinul lui *Ulysses*. Acceptând sugestiile agentului său de a ceda drepturile de publicare a romanului lui Egoist Press, Joyce s-a trezit în faţa unui refuz neaşteptat: tipografii începuseră deja să protesteze în legătură cu publicarea romanului în formă serializată în revistă, aşa încât era de prevăzut că vor să refuze să se implice în tipărirea cărţii. Harriet Weaver l-a sfătuit să caute un editor în Franţa, unde legile erau mai permisive decât în Marea Britanie şi America. La câteva zile după această veste cât se poate de proastă, Pound i-a atras atenţia asupra problemelor pe care le întrevedea privind destinul public al cărţii. Joyce îi expediase încă din decembrie 1917, de la Locarno, unde se retrăsese după operaţia la ochi, primele capitole ale romanului. Comentariile lui Pound au fost de natură mai degrabă tehnică (semne de punctuaţie, sensul unor cuvinte şi câteva mici nelămuriri privitoare la intenţionalitatea unor rime interne), dar era îngrijorat de posibilitatea suprimării textului. Pentru a-şi îndulci micile observaţii, Pound a încheiat comentariul într-o transcriere semi-fonetică a limbajului yankeu: „Wall, Mr Joice, I recon your a damn fine writer, that's what I recon'. An' I recon' this here work o' yourn is some concarn'd litterchure. You can take it from me, an' I'm a jedge" (Pound, 1965: 129).

Primele două episoade ale romanului au ajuns la Margaret Anderson însoţite de scurta prezentare entuziastă a lui Pound. Pe tot parcursul pregătirii manuscrisului pentru tipărire în revistă, Ezra Pound va funcţiona, efectiv, ca un redactor al cărţii: va citi, va comenta, va face sugestii, va duce o amplă corespondenţă nu doar cu editorii, ci şi cu prietenii apropiaţi ori cu criticii importanţi ai momentului. În ianuarie 1918 i-a scris lui H.L. Mecken, înspăimântat de perspectiva interzicerii publicării cărţii în serial. Când Joyce i-a trimis capitolul al patrulea, *Calypso*, îngrijorarea s-a transformat în teamă. La spaima lui contribuia şi faptul că *The Little Review* intrase în colimatorul cenzurii. Scandalul provocat de interzicerea

textului deja invocat al lui Wyndham Lewis, „suprimat" din motive de „limbaj indecent", nu-l încuraja să vadă cu optimism soarta lui *Ulysses*.

Între prieteni, Pound îşi permitea să-l batjocorească pe judecătorul Augustus Hand – al cărui raţionament era pe cât de stupid, pe atât de surprinzător, şi anume: era adevărat că şi clasicii au folosit un limbaj indecent, numai că pe ei nu prea-i mai citeşte nimeni, pe când un text precum cel al lui Wyndham Lewis poate să atragă atenţia contemporanilor interesaţi de pornografie. În schimb, în public, Pound s-a străduit să aducă argumente cât se poate de pertinente împotriva deciziei judecătoreşti. Principalul său cap de acuzare l-a constituit inechitatea flagrantă a articolului 211 din Codul Penal al SUA, care aşeza în acelaşi plan al infracţionalităţii „literatura obscenă" şi informaţiile despre metodele contraceptive şi avort. Acest articol va fi ulterior invocat şi în apărarea lui *Ulysses*.

Iată însă ce-i scria, având în minte tot acest context, Pound lui Joyce, la 29 martie 1918, de Vinerea Mare: „Cred că vom fi cenzuraţi. Tipografii lui The Egoist nici măcar nu vor tipări materialul. Nu-mi pasă de cenzurarea primului capitol. O merită.

Secţiunea a 4-a conţine lucruri excelente; dar ai exagerat. […] Cred că anumite lucruri din secţiunea asta sunt pur şi simplu prost scrise. Sunt proaste pentru că faci risipă de violenţă. Foloseşti cuvinte mai tari decât ai nevoie, şi asta înseamnă artă proastă, aşa cum orice superlativ inutil e artă proastă.

Contrastul dintre poeticitatea interioară a lui Bloom şi mediul lui extern este excelent, dar el va reieşi la fel de bine şi fără insistenţa pe excrementele de animal. […] Nu sunt sigur că «urină» e necesar să apară în prima pagină. Ideea poate fi la fel de bine doar sugerată.

La cum arată acum lucrurile, vei pierde din eficacitate. Excrementele îi vor împiedica pe cititori să vadă calitatea lucrurilor cu care se află în opoziţie. Oricum, lucrurile sunt destul de riscante şi fără toate detaliile uşurării de dimineaţă. Dacă vom fi cenzuraţi prea des, în cele din urmă vom fi cenzuraţi definitiv, ceea ce înseamnă că vom pierde şi blestematul de stipendiu. În plus, nu pot permite s-o văd pe augusta noastră editoare trimisă la puşcărie, în orice caz NU din cauza unui pasaj care nu cred că e scris cu toată măiestria" (Pound, 1965: 131). Pentru a îmblânzi, şi de data asta, tonul altminteri nemilos, Pound adaugă de mână şi o scurtă propoziţie ce subliniază cât de îndurerat era el însuşi de

perspectiva catastrofală descrisă: „De aceea vărs aceste lacrimi.”

Pe de altă parte, Pound rămâne un apărător necondiţionat al lui Joyce chiar şi atunci când propriii lui sprijinitori îşi manifestau îndoiala faţă de un fragment sau altul. Într-o scrisoare expediată de la Londra, în 3 aprilie 1918, îi explica de ce anumite asprimi de limbaj erau necesare: „Nu pot fi de acord cu dumneata în privinţa primului capitol al lui Joyce. Nu cred că pasajele referitoare la mama lui ar avea aceeaşi forţă dacă nu ar fi înecate în abjecţie şi dezgust” (Pound, 1950: 133). Aflăm, totodată, din aceeaşi scrisoare, ce-l *dezgustă* cu adevărat pe Pound – scrisul lui Wells. Reiese, totodată, că Pound a eliminat, cu de la sine putere, douăzeci de rânduri din dactilograma capitolului al patrulea, înainte de a trimite manuscrisul la New York. E vorba, însă, de o cenzurare „temporară”, pe care a avut grijă să i-o semnaleze editoarei engleze, pentru ca la tipărirea în volum pasajele eliminate să fie repuse la locul lor.

Scriindu-i lui John Quinn, Pound a insistat asupra necesităţii exprimării directe a adevărurilor, chiar dacă veşmântul lor lingvistic era greu de acceptat de către puritanii vremii: „Reîntorcându-mă la Joyce. Încă mi se pare că America nu va privi în faţă *nimic* – fie el animal, vegetal, politic, social, internaţional, religios sau ORICE altceva – până nu se va obişnui cu afirmaţiile de-o extremă îndrăzneală. Dacă vrei, e propagandă, dar mi se pare o chestiune mai largă decât întrebarea dacă Joyce scrie cu un anumit odeur-de-muskrat. Situaţia internaţională actuală îmi pare, într-o măsură nu neînsemnată, determinată de obiceiul englezesc şi american de a-şi ţine capetele lor de struţi în micile lor găuri de nisip mătăsos” (Pound, 1950: 138). Ca întotdeauna, Pound n-a rămas doar la nivelul simplelor afirmaţii. S-a pus de îndată pe lucru şi a scris pentru revista *The Future* un text-sinteză despre personalitatea şi cărţile lui Joyce – căruia avea să-i adauge mai spre sfârşitul anului o secţiune despre romanul încă în lucru, *Ulysses*. În formă întregită, el a fost republicat în *Instigations*, în 1920, în secţiunea *In the Vortex* şi, ulterior, în *Selected Essays* (1954).

Lucrurile spuse atunci îşi păstrează întreaga valabilitate. Pound vedea în *Ulysses* „cel mai profund şi semnificativ” lucru scris de Joyce şi, în ciuda „obscurităţii şi obscenităţii” – dar şi viaţa e uneori obscenă, filozofează el –, cartea e o „meditaţie pasionantă asupra vieţii”. Termenul de comparaţie îl constituie Flaubert, cu al său *Bouvard et Pécuchet*, cu o notă în favoarea lui Joyce, care a făcut lucrurile „mai bine, mai succint”. Pound a subliniat legătura cu scrierea anterioară, *A*

*Portrait of the Artist*, văzând în Leopold Bloom un ins de aceeaşi sorginte cu Stephen Dedalus. Sintetic, romanul ar fi, aşadar, suma perspectivelor lui Bloom asupra existenţei: „Bloom asupra vieţii, morţii, renaşterii, nemuririi. Bloom şi Venus din Millo. Bloom aduce viaţă cărţii. Tot ce e legat de Bloom e vital".

Publicarea celui de-al treilea episod, *Proteus*, în *The Little Review* i-a stârnit lui Pound un entuziasm nemărginit. Singurele comentarii negative s-au referit la dispunerea frazelor în pagină, prea compacte, îngreunând lectura: „E prea plin de carne ca să-l citeşti dintr-odată. Ar trebui pe undeva o diviziune anume, poate înainte de apariţia câinelui. E doar o chestie de comoditate. Dar chiar şi intelectul meu gigantic simte nevoia unei pauze în cele 14 pagini" (Pound, 1965: 143). Să reamintim că formatul revistei fusese modificat la insistenţele lui Pound, paginile fiind mai mari decât cele iniţiale. Faptul că în scrisoare nu reapare teama de cenzură trebuie explicat prin faptul că episodul al doilea trecuse nereperat de vigilenţa paznicilor bunelor maniere literare şi sociale. Dar era vorba doar de un respiro, şi nu de dispariţia definitivă a primejdiei. Atunci când a citit al patrulea episod, Pound s-a substituit el însuşi – după cum s-a văzut – personajului colectiv puritan şi cârcotaş, nemilos faţă de încălcările bunei creşteri.

În ce-l priveşte pe Joyce, toate aceste comentarii şi amputări ale capitolelor nu păreau să-l afecteze. Şi-a văzut concentrat de lucru, pregătind pentru Pound noi episoade. Suma de bani primită de la doamna Harold McCormick îi îngăduia să privească realitatea prin lentile mai optimiste. Prietenul său, Claud Sykes, a avut ideea înfiinţării unei mici companii teatrale, care să pună în scenă piese englezeşti. Sykes ştia că se putea baza şi pe un oarecare sprijin din partea consulului general britanic. Şi astfel Joyce a devenit managerul unei trupe numită English Players, iar Sykes – producătorul şi regizorul. Pe lângă plăcerea efectivă de a pătrunde în mediile artistice, Joyce avea şi o anume datorie morală faţă de statul britanic, de al cărui ajutor, deloc neglijabil, profitase în calitatea lui de „scriitor promiţător". Nu e exclus – aşa cum sugerează Richard Ellmann – ca Joyce să fi mizat pe faptul că va reuşi să pună în scenă şi propria piesă, *Exiles*, a cărei soartă nu fusese prea fericită. Dar scopul principal rămânea câştigul financiar – printr-o metodă la care Joyce mai apelase cu vreo zece ani în urmă, la Volta Theatre, şi avea s-o mai încerce în 1930, legat de creaţia lui John Sullivan.

Trupa teatrală s-a constituit fără probleme, actorii au acceptat să joace contra unor sume modeste. În ciuda lipsei de

amiciţie faţă de autorităţi, ba chiar a reputaţiei de „anarhism”, consulul general A. Percy Bennett (supranumit „Percy Pomposul” şi batjocorit în *Ulysses*) a acceptat să gireze spectacolul pestriţei echipe de actori. Repetiţiile au decurs bine, într-o atmosferă relaxată, prietenească. Singura excepţie a constituit-o relaţia cu Henry Carr, distribuit în rolul lui Algernon. Joyce îl întâlnise pe Carr la consulat, unde avea o mică funcţie, datorată statutului său de invalid de război. Spectacolul s-a dovedit un succes (Joyce îşi mobilizase toţi studenţii şi familiile acestora, precum şi cunoscuţii din mediile artistice şi neartistice). Carr, care jucase excelent, a protestat vehement pentru că primise doar zece franci pentru rolul interpretat, în timp ce alţi membri ai grupului fuseseră recompensaţi mult mai generos.

A doua zi (după ce boicotase şi banchetul de după spectacol) a pretins nu doar o sumă mai mare, ci şi achitarea investiţiei (benevole) în costumul cu care urcase pe scenă, adică o sută cincizeci de franci. Joyce şi-a ieşit din fire, indignat de pretenţiile lui Carr, dar lucrurile s-au aplanat. Nu pentru mult timp. A doua zi, într-un act prostesc de provocare, întâlnindu-l pe Carr la consulat i-a cerut diferenţa de bani pentru biletele de spectacol pe care se oferise să le vândă. Confruntarea a degenerat, ajungându-se la jigniri şi acuzaţii reciproce de înşelăciune. Culmea a fost atinsă atunci când Carr l-a ameninţat pe Joyce cu bătaia. Indignat şi speriat, Joyce i-a scris consulului general pentru a cere destituirea huliganului şi a depus plângere la poliţie, cerând să fie apărat de agresiunea lui Carr. Dar lucrurile nu s-au oprit aici: Joyce l-a dat şi în judecată, pretinzând să achite companiei suma de 25 de franci pentru cele cinci bilete pe care le vânduse fără să depună banii în mâinile organizatorilor. La rândul lui, Carr a pretins să i se dea patru sute cincizeci de franci, parte ce considera că i se cuvinte ca membru al companiei teatrale. Joyce a plusat cu un alt proces, unde a cerut satisfacţie pentru insultele aduse de Carr.

Richard Ellmann vede în procesomania lui Joyce o modalitate de a se răfui cu autoritatea – pe care umilul slujbaş Carr o întrupa în ochii lui. Deşi a recunoscut în mai multe rânduri că întreaga chestiune era ridicolă, frizând absurdul, n-a dat înapoi, menţinându-se pe picior de război vreme de vreo doi ani, până la plecarea din Zürich. N-au reuşit să-l convingă să lase deoparte adversităţile nici Sykes, nici consulul general (care a ameninţat că retrage sprijinul acordat companiei teatrale) şi nici măcar noul său prieten, Frank Budgen – cel căruia îi datorăm o mare parte din informaţiile directe privind viaţa şi creaţia lui Joyce din perioada elveţiană şi de după ea.

# Laborator helvetic

Autor al primei monografii cu adevărat indispensabile a scriitorului, *James Joyce and the Making of Ulysses* (1934), Budgen a jucat pe lângă autorul irlandez rolul lui Eckermann în transcrierea gândurilor din ultimii ani ai vieţii lui Goethe. Prin discuţii şi scrisori, Joyce l-a folosit pe Budgen drept mesager al intenţiilor şi al tentativelor de a decripta sensurile romanului. Relatarea fidelă a conversaţiilor e completată de informaţiile provenind din mesajele scrise, astfel încât se poate afirma că interpretările şi sugestiile lui Budgen au girul total al lui Joyce. Richard Ellmann descrie mai multe scene în care, însoţiţi de alţi amici de pahar, între care, nelipsit, era Paul Suter, Budgen şi Joyce s-au dedat la adevărate orgii. Reacţia Norei n-a întârziat: „Într-o zi, îngrozită de cât băuse, i-a comunicat abrupt că i-a distrus manuscrisul. Joyce s-a trezit din beţie instantaneu şi a rămas lucid până a descoperit că manuscrisul era intact. În general, după cum susţineau Budgen şi Suter, Nora se comporta cu Joyce de parcă ar fi fost un

copil, tratându-i cartea ca pe o jucărie dezgustătoare. Odată când cei doi au venit în vizită i-a întâmpinat cu următoarele cuvinte: «Soţul meu scrie o carte; vă spun că *das Buch ist ein Schwein»*" (Ellmann, 1982: 433-434).

Cu toate acestea, Nora era soţia perfectă. A trecut de fiecare dată peste excesele unui soţ adeseori iresponsabil – în ciuda faptului că afecţiunea şi grija lui pentru familie erau exemplare. Nivelul cultural al Norei nu se ridica peste cel al „literaturii de alcov". Scrierile complicate ale soţului ei i se înfăţişau ca nişte hieroglife impenetrabile. E lesne de înţeles de ce Joyce căuta compania celor cu care era capabil să vorbească despre cartea la care lucra şi care-i absorbea întreaga energie. Cea mai mare parte a opiniilor lui Joyce despre propriul roman – preluată, fără excepţie, de toţi exegeţii – provine din conversaţiile cu Budgen, care, în ciuda aplecării spre excese alcoolice, s-a dovedit un fidel „secretar" al întâlnirilor care, dincolo de factorul bahic, trebuie să fi fost fabuloase. Ideea cărţii i-a venit lui Frank Budgen în iarna lui 1931-32, sedus de gândul că el, ca pictor, a putut „vedea" mai bine aspecte ale vieţii şi creaţiei lui Joyce decât o făcuseră profesioniştii scrisului.

Aflând despre proiect, Joyce – care tocmai se lupta să publice romanul în Anglia – i-a răspuns cu acel amestec de ironie şi incredulitate pe care-l afişa adeseori: „În ce priveşte plănuita carte, dacă Gorman şi Louis Golding îşi încheie biografiile pe care mi le-au dedicat şi dacă Harmsworth publică *J.J. and the Plain Reader* a lui Charles Duff cu o prefaţă de Herbert Read, a ta ar fi a şaptea carte despre un text care nu poate fi procurat în Anglia" (Budgen, 1972: 3). Scepticismul lui Joyce e fără obiect, din moment ce toate titlurile evocate vor apărea în decursul câtorva luni sau ani. Budgen l-a cunoscut pe Joyce prin intermediul unui amic, Horace Taylor, pictor şi el, aflat în misiune culturală la Zürich. Taylor era un mare admirator al lui Joyce – în egală măsură în calitatea lui de scriitor şi cântăreţ – şi urma să-l întâlnească la o cină. Budgen lucra în departamentul comercial al Consulatului Britanic. Portretul (în cuvinte) pe care i-l face lui Joyce e memorabil: „…am zărit un bărbat subţire, venind în grădină dinspre restaurant. Venea direct dinspre trepte, unduind un baston subţire pe cărarea acoperită cu pietriş. Era o pată întunecată pe lumina portocalie a uşii de sticlă a restaurantului, însă îşi ţinea capul ridicat, iar pe chipul său se aduna lumina cerului. Venea spre noi încet, umblând asemeni unui cocostârc prin apă. La început, m-am gândit că e vorba de atitudinea deliberată a unui întârziat. Dar când s-a apropiat am văzut că purta ochelari cu sticlă groasă şi mi-am dat seama că

trecerea de la interiorul luminat la grădina întunecoasă îl făcea să fie nesigur în legătură cu spaţiul presărat cu scaune de fier, mese şi alte obiecte" (Budgen, 1972: 11).

Văzut de la o distanţă mai mică, portretul suferă anumite modificări: „Salutul lui Joyce are un aer de politeţe studiată europeană, dar atitudinea lui e, cred, distantă, iar strângerea de mână rece. De aproape, nu pare atât de înalt, deşi e peste înălţimea medie. Impresia e creată de statura subţire, de haina încheiată la toţi nasturii şi de pantalonii strâmţi. Când vorbeşte cineva, îl ascultă, dar nu-l priveşte. Are capul de formă ovală, caracteristic rasei normande. Părul e destul de închis la culoare pentru ca să pară în întuneric negru. Barba e de culoare mult mai deschisă, castaniu-portocalie şi tăiată ascuţit – în stil elisabetan. Sub lentilele puternice, ochii au o culoare puternică, transparentă, albastră, de-o formă neclară şi o expresie opacă. Mai târziu am observat că în momente de supărare ori suspiciune culoarea devine azurie" (Budgen, 1972: 12).

Mai mult de-atât, întreaga atitudine a lui Joyce, aerul veşnic preocupat îi sugerează ceva de alchimist. Departe de a arăta a scriitor, i se pare mai apropiat de imaginea unui pictor. Sub aparenţa rezervată, el lăsa impresia unui om gata în orice clipă să contraatace. Chiar şi pe Budgen îl suspectase, la prima întâlnire, că ar fi fost un spion al Consulatului Britanic. La a doua întâlnire, discuţiile s-au mutat în zona confesiunilor privind creaţia. Datele aflate de Budgen alcătuiesc un prim cerc al informaţiilor privind structura romanului *Ulysses* şi sensurile avute în minte de autor. Joyce îi vorbeşte despre modelul cărţii (rătăcirile lui Odiseu) şi despre durata acestora în varianta lui, „nu mai mult de optsprezece ore". Provocat să dea numele unui „erou desăvârşit" („all-round character") din întreaga literatură, Joyce îi respinge, pe rând, pe Balzac, Dostoievski, Tolstoi şi Shakespeare. În legătură cu Faust, judecata lui Joyce e nemiloasă: „Departe de a fi un om complet, nu e om deloc. E bătrân sau e tânăr? Unde e casa lui şi unde e familia lui? Nu ştim. Şi nu poate fi desăvârşit pentru că nu e niciodată singur. E însoţit mereu de Mefistofel. Îl vedem mult, dar atât".

Nici Hamlet nu se bucură de mai multă trecere: „Faust cel-fără-vârstă nu e un om. Hamlet e o fiinţă umană, însă e doar un fiu. În timp ce Ulise e fiul lui Laerte, tatăl lui Telemah, soţul Penelopei, iubitul lui Calypso, tovarăşul de arme al războinicilor greci care asediază Troia şi regele Itacăi. A trecut prin multe încercări, dar le-a depăşit pe toate cu înţelepciune şi curaj" (Budgen, 1972: 16). Ce-l diferenţia de alţi eroi – Odiseu era un inamic al ideii de război, încercând să se sustragă

participării la expediţia împotriva Troiei – e că povestea lui continuă şi după încheierea înfruntării armate. Pe ton ironic, Joyce vorbeşte despre el ca despre „primul gentleman al Europei", deoarece atunci când i s-a înfăţişat gol tinerei prinţese, a avut grijă să-şi ascundă cu graţie părţile intime. Mai mult, pentru scriitorul irlandez pus pe şotii, Odiseu e şi inventatorul tancului. În fond, de ce nu? Calul troian şi maşina de atac pe şenile se aseamănă prin faptul că în interiorul lor se găsesc războinici înarmaţi. Pentru el, Odiseu e un om desăvârşit, mai ales pentru că e bun.

La vremea întâlnirii cu Budgen, Joyce lucra la episodul *Lestrygonians* – corespunzător aventurii lui Odiseu în ţara canibalilor – şi se lupta cu „găsirea ordinii perfecte a cuvintelor în propoziţii". Scriitorul era generos cu explicaţiile privind structura şi intenţiile narative, dar mai ales cu forma literară în care acestea trebuiau livrate. Rezultă cu claritate că Joyce lucra simultan la cel puţin două niveluri ale textului. La fel de importantă precum naraţiunea ca atare era semnificaţia simbolică, sau, încă mai precis, reţeaua de aluzii multistratificate: „Eroul meu ia masa de prânz. Dar în *Odiseea* există şi un motiv al seducţiei, fata regelui canibalilor. În cartea mea, seducţia apare sub forma chiloţilor de mătase femeieşti care atârnă în vitrina unui magazin. […] Între alte lucruri, cartea e o poveste a corpului uman. […] Trupul trăieşte şi se mişcă în spaţiu şi e adăpostul unei personalităţi umane depline. Cuvintele pe care le scriu sunt astfel alese încât să exprime întâi una dintre funcţii, apoi pe cealaltă" (Budgen, 1972: 20).

Dezvăluirile lui Joyce pun în evidenţă importanţa formulării piezişe, aluzive („vreau întotdeauna ca cititorul să înţeleagă prin sugestie mai degrabă decât prin afirmare directă"), într-o modalitate asemănătoare celei a pictorului. Acumularea de nuanţe îi luase, până în momentul întâlnirii cu Frank Budgen, cinci ani, dar, potrivit propriei mărturisiri, aceasta îi ocupase, „într-un sens, întreaga viaţă". În următorii patru ani va scrie, la Zürich, aproximativ o jumătate din roman. Dacă alăturăm aceste două informaţii, observăm că redactarea romanului a durat mai mult decât intervalul menţionat pe ultima pagină a manuscrisului: 1914-1921. E important, prin urmare, să reţinem informaţia că Joyce a topit – adeseori răstălmăcindu-le – întâmplări, anecdote, informaţii, personaje ori situaţii pe care le întâlnise pe parcursul scrierii cărţii. Felul în care îi citeşte lui Budgen, interpretează şi adaugă noi informaţii şi sensuri cărţii se constituie într-un stil de compoziţie ce va fi regăsit la lectorii ulteriori ai lui *Ulysses*.

Des citată, afirmaţia privind intenţia de a crea, prin *Ulysses*, şi o „hartă" spiritual-geografică a capitalei Irlandei („Vreau să ofer o imagine atât de completă a Dublinului, încât, dacă oraşul ar dispărea subit de pe suprafaţa pământului, să poată fi reconstruit după cartea mea") trebuie luată la modul serios: atenţia la detaliu, la corespondentul real şi la echivalentul uman merge atât de departe, încât *dublează* în mod halucinant realitatea înregistrată de oficiul stării civile şi de cadastrul conglomeraţiei urbane de pe râul Liffey. Drumul parcurs e cu dublu sens: dinspre oameni spre documentul geografic şi dinspre acesta spre umanitate. Rezultatul e o *spiritualizare a hărţii* fără precedent în literatura occidentală. Există însă o contradicţie fundamentală în felul în care se naşte *oraşul din cuvinte:* şi aici, în loc să se afunde în infinite amănunte, Joyce *sugerează*. Zeci şi sute de nume de străzi, clădiri publice, biserici, unghere şi poduri brăzdează pagina cărţii, dar – straniu – ele nu beneficiază de aproape nicio descriere. Textul explicativ e înlocuit de *listă*. Afirmaţia lui Joyce ar trebui, prin urmare, nuanţată: Dublinul ar putea fi reconstituit, folosind ca bază indicaţiile geografice din *Ulysses,* doar de către un locuitor al oraşului. Adică de cineva care îl cunoaşte la fel de bine ca şi Joyce.

Concepţia despre literatură, aşa cum se developează în discuţiile cu Frank Budgen din perioada petrecută la Zürich, e transpusă aproape *ad litteram* în roman. Pentru Joyce, varianta modernă a eroicului o constituie non-eroicul. Gesturile simple, banale, triviale ajută mai mult la cunoaşterea personajelor decât întreaga retorică prestigioasă desprinsă din maiestuosul repertoriu al suferinţei, sinuciderii ori morţii. „Felul în care taie pâine îl descrie mai bine pe un personaj decât felul în care îi taie cuiva gâtul", notează Budgen. Retorica simplităţii, a minimalismului comportamental, a echivalării insignifianţei cotidianului cu măreţia vremurilor emblematice e procedeul predilect al construcţiei romaneşti.

Poziţionarea faţă de propria carte include – în conversaţiile lui Frank Budgen de la începutul lui 1919 – o minuţioasă desenare a teritoriului străbătut de scriitor în abordarea „chestiunii irlandeze". Poziţia lui e ambiguă, fără a fi rezultatul unui calcul anume. Joyce pare să fi intrat într-o defensivă totală, ridicând baraje ce-l separă de lumea din care provenea, fără a lansa atacuri cu adevărat ucigaşe la adresa irlandezilor. Nu-i înţelege pe deplin şi nu-i aprobă nici măcar parţial. Resentimentul nu ajunge încă în prim-planul confesiunii. *Ulysses* e creaţia unui sceptic, nu a unui cinic. Intelectualmente, îi înţelege pe cei direct implicaţi în „cauza necesară şi justă" a luptei de eliberare, dar nu li se alătură,

preferând participării, *contemplarea*. Frank Budgen consideră, de altfel, că aceasta e poziţia ideală a artistului în raport cu lumea. Joyce i se pare – multiplicând identităţile – mai mult muzician decât scriitor, şi mai mult pictor decât muzician. În muzică, accesul la esenţă se produce în timp, pe când în pictură cunoaşterea e (aproape) instantanee.

Consideraţiile lui Budgen privitoare la felul în care se documenta, gândea şi scria Joyce sunt esenţiale pentru înţelegerea compunerii capodoperei. Metoda lui Joyce era mai degrabă cea a poetului decât a prozatorului. Cuvintele preexistau în mintea lui şi dificultatea consta în corecta lor distribuire în structuri care, şi ele, se iveau pe măsură ce avansa naraţiunea. Echivalenţele homerice au fost determinante în imaginarea soluţiilor ce apelau la sugestii simbolice ori la evocări ale situaţiilor pe baza lexicului *străin*. Îl preocupa, de asemenea, consistenţa, „expresia tehnică" a însuşirilor care particularizau personajele – îndeosebi pe Bloom. Joyce se numără printre primii scriitori care au speculat semnificaţia culturală a proceselor fiziologice, folosindu-le în conturarea unei istorii paralele a corpului uman.

Perioada elveţiană e una a concentrării aproape exclusive pe găsirea soluţiilor la nenumăratele probleme de ordin tehnic şi artistic ridicate de redactarea romanului. Obsesia informaţiei precise privind funcţionarea unor mecanisme, efectul otrăvurilor, metodele de antrenament ale marinarilor, conţinutul şi forma unor poezii comice (adeseori cu conţinut licenţios) şi altele din aceeaşi categorie l-au menţinut pe Joyce racordat la tensiunea creaţiei. Istoria scrierii romanului *Ulysses* e, mai presus de orice, povestea de iubire dintre un autor şi cuvintele sale: „Pentru Joyce, cuvintele sunt mai mult decât un material încântător din care se pot fasona structuri plăcute, sau prin care se comunică gândurile şi emoţiile. Ele sunt pline de istorie omenească aşa cum pehblenda cu uraniu sau cărbunele sunt pline de căldură şi flacără. Au propria lor voinţă de viaţă şi nu pot fi mişcate precum soldaţii de plumb, ci infuzate cu energie şi convinse precum soldaţii în carne şi oase" (Budgen, 1972: 179). O căutare, aşadar, a profunzimilor, dar şi a auto-limitării în raport cu lumea înconjurătoare. În scris, Joyce nu diferă în mod fundamental de felul în care se raporta la evenimentele din Irlanda sau din Europa: precaut, atent şi neimplicat emoţional. Singura participare pe care şi-o îngăduia era cea intelectuală.

Aceste însuşiri i-au izbit pe toţi cei care i-au fost în preajmă. Avea un dezinteres total faţă de politică şi singurul personaj din acest domeniu despre care vorbea cu o anumită pasiune era Parnell. Exista însă o zonă în care discrepanţa între

felul de a fi al lui Joyce şi scrisul său era totală: în abordarea chestiunilor ce ţineau de viaţa sexuală, de excesele imaginative legate de funcţiile corpului. În viaţa de zi cu zi, fără a fi puritan, evita limbajul licenţios şi descrierile perverse. Nimic din atracţia lui Proust, cum sublinia Budgen, pentru formele extreme de sexualitate, niciun fel de fascinaţie a „coşmarului crimei" din care Dostoievski şi-a făcut una din temele predilecte. Nu înţelegea pasiunea britanicilor pentru romanele poliţiste, pentru literatura gotică şi pentru descrierea cadavrelor. Dezacordul lui era profund şi nu găsea altă explicaţie decât faptul că limba engleză inducea gânduri legate de infracţiuni şi crime.

Întâlnirea cu Frank Budgen are, după cum bine se ştie, semnificaţia unei pietre de hotar în ce priveşte „controlul" unui intelectual avizat asupra dezvoltării proiectului, intelectual şi el, numit *Ulysses*. Începând cu vara lui 1918, progresia cărţii elveţiene e documentată până în cele mai mici amănunte. La fel avea să se întâmple şi cu ultimele capitole ce vor fi scrise la Paris. „Zestrea" cu care venea Joyce la Zürich poate fi descrisă după cum urmează:

Într-un interval circumscris anilor 1912-1914, se poate vorbi de mai multe stadii legate, direct sau indirect, de scrierea romanului. În vara lui 1912, la Galway, Joyce imaginează – fără a avea un plan precis în minte – câteva secvenţe care, aproape fără modificări, vor intra în compoziţia celui de-al treilea capitol al romanului, *Proteus*. Între noiembrie 1912 şi februarie 1914, prin conferinţele despre *Hamlet*, ţinute la Università Popolare din Trieste, a dezvoltat o sumă de idei ce vor constitui repere ale episodului *Scylla and Charybdis* – în unele opinii, ele ar reprezenta chiar „nucleul" întregii confruntări. Trebuie, totuşi, subliniat că formula de prezentare diferă destul de mult, date fiind contextele complet diferite în care e „livrat" un material, în esenţă, identic. La sfârşitul lui 1913, când e abordat de Pound, pentru a-i deveni colaborator, Joyce încheiase primele variante ale altor capitole: *Proteus*, *Lotus Easters* şi *Hades*.

Până în iunie 1915 (atunci îl anunţă pe Stannie că a terminat *Telemachus*, capitolul de deschidere al romanului) fusese preocupat de găsirea unui editor pentru *Dubliners* şi de serializarea lui *A Portrait of the Artist as a Young Man*. În primăvara lui 1914 abandonase temporar scrierea romanului, pentru a se dedica piesei *Exiles*. Tot acum aflăm despre existenţa unui plan al lui *Ulysses*, o structură pe care – aşa cum ştim – o va modifica pe parcurs. Mijlocul lui iunie 1915 e important şi pentru intervenţiile asupra capitolelor deja scrise, pe baza însemnărilor din *Alphabetical Notebooks*. Nu putem

decât deduce, din câteva referinţe răzleţe, că în 1916, îndeosebi în toamnă, a continuat să scrie la roman, fără a avea o idee precisă privind finalul lui. Scrisoarea din 10 octombrie către Harriet Shaw Weaver informa că rotunjise prima parte a cărţii (ceea ce ar însemna primele trei capitole), ca şi o parte a mijlocului şi fragmente din ultima secvenţă. Cât de extinse şi cât de atent redactate erau aceste fragmente e imposibil de spus.

Prin urmare, la sosirea în Elveţia manuscrisul romanului trebuie să fi arătat cât se poate de derutant: capitole aparent finisate (dar care vor fi rescrise din temelii), o structură încă provizorie şi o proiecţie temporală privind încheierea cărţii care se va dovedi nerealistă. Pe parcursul anului 1916, Joyce mai mult vorbeşte despre decât scrie la *Ulysses*. Dar e evident că, începând cu primăvara lui 1917, redactarea romanului a constituit principala lui preocupare. După cum ştim, în aprilie 1917 l-a informat pe Pound că are gata pentru publicat *Scylla and Charybdis*, iar în iunie acelaşi an, alte două capitole, *Lotus Easter* şi *Hades*. Totodată, se pregătea să scrie un al treilea, *Aeolus*. În vara aceluiaşi an „rotunjeşte" capitolul *Proteus* – manuscris parţial, care s-a păstrat şi care va fi complet în toamna şi iarna lui 1917-1918, când familia a locuit pe malul lacului Maggiore, la Locarno. În schimb, manuscrisele lui *Telemachus* şi *Nestor*, care, împreună cu *Proteus,* aparţin primei părţi a romanului, s-au pierdut. Forma lui *Proteus*, din interludiul petrecut la Locarno, va fi aproape identică celei publicate în *The Little Review*. Tot în toamna lui 1917 a refăcut capitolul *Telemachus*, iar la mijlocul lui decembrie a pus punct episodului *Nestor*, pe care-l trimite, aşa cum făcuse şi cu „ultimul" *Telemachus*, spre dactilografiere prietenului Claud Sykes.

Această trecere în revistă dă o idee despre felul în care lucra Joyce. Scrisul şi rescrisul sunt operaţii ce se desfăşurau concomitent. Începe capitole noi, însă revine, în lumina inspiraţiei de moment, dar şi a necesităţilor de coordonare narativă, la episoade ce păreau pe deplin rotunjite. Fiecare capitol dă impresia unui mecanism ce funcţionează neobosit, fiind legat, la ambele capete, de surse de generare anterioare, dar şi de idei ulterioare. Pentru a avea un control asupra textului, Joyce ţine, pe aproape întreaga durată a lui 1918, un fel de „jurnal de bord", o „cheie de control" pe baza căruia va scrie de-acum înainte. Aceasta îl va ajuta la refacerea câtorva dintre episoadele deja existente, punându-le de acord cu numeroasele modificări şi alterări operate pe parcurs.

Dificultatea unei lecturi „genetice" a cărţii e sporită de absenţa multora dintre manuscrisele iniţiale. În nenumărate

cazuri, s-au păstrat doar rescrieri ori transcrieri târzii ale unor variante timpurii pierdute ori completate – cum se întâmplă, de pildă, cu episodul *Sirens* –, printr-o succesiune de redactări fragmentare, departe însă de forma finală din manuscrisul Rosenbach sau de cea tipărită în carte, în 1922. În afara unor sugestii psihologice, ele nu permit, de fapt, un studiu comparatist imbatabil privind etapele compoziţiei cărţii, şi cu atât mai puţin accesul în laboratorul propriu-zis de creaţie. Amestecul de porniri interioare şi de provocări externe explică alternanţa de perioade hiper-active şi de renunţări cvasi-totale. Vestea acceptării manuscrisului pentru publicare în serial în *The Little Review* a funcţionat ca un impuls ce a grăbit intrarea în linie dreaptă. Deşi până la terminarea romanului se vor scurge încă trei ani şi jumătate, toate semnele arată că apariţia episodului *Telemachus* (sub denumirea *Ulysses I*) în revista newyorkeză l-a motivat să accelereze scrierea cărţii.

Publicarea primelor şase episoade în *The Little Review* s-a produs fără incidente. La sfârşitul lui 1918, chiar în ajunul Anului Nou, a reuşit să „treacă pe curat" episodul *Scylla and Charybdis*. Nu era vorba doar de refacerea radicală a unui episod complicat, ci de depăşirea etapei ezitărilor şi de debutul unei metode de scris incomparabil mai complexe. Problemele romanului – sau mai precis ale episoadelor publicate în serial – încep în primele luni ale lui 1919. Încheierea Primului Război Mondial nu adusese o relaxare a cenzurii – aşa cum ar fi fost de aşteptat –, ci înteţirea ei. Tipografii nu şi-au pierdut vigilenţa, iar efectul circumspecţiei lor puritanice s-a simţit mai întâi în Anglia, unde patronii lui Complete Press din West Norwood, care tipăreau *The Egoist,* au refuzat imprimarea capitolului *Telemachus*. În mod curios, nu avuseseră nicio obiecţie la *Nestor*. Tot englezii au cenzurat parţial *Proteus*, dar au respins fără drept de apel *Calypso* şi *Lotus Eaters*. Toate aceste necazuri fuseseră anticipate (avertismentele lui Pound erau cât se poate de clare) şi se reflectau dacă nu în comportamentul, cel puţin în ţinuta exterioară a lui Joyce. Unui observator de fineţea lui Stefan Zweig nu-i putea scăpa drama omului în a cărui nelinişte de ins fără ţară (ba chiar mai rău, susţine el, de „individ care în loc de o ţară are două sau trei") citea ceva din propria sa viitoare tragedie.

Portretul lui Joyce trasat de Zweig oferă o percepţie pluristratificată, dinspre înfăţişarea scriitorului (un „bărbat tânăr, cu o barbă scurtă castanie, cu ochi pătrunzători în spatele unor lentile neobişnuit de groase"), spre obiceiurile lui („stătea, de regulă singur, într-un ungher al cafenelei Odéon") şi reputaţia de care se bucura, aceea de „autor englez foarte dotat". În discuţia directă, Joyce a respins „cu brutalitate orice

legătură cu Anglia. Era irlandez. Adevărat, scria în engleză, dar nu gândea în engleză şi nu voia să gândească în engleză. «Mi-ar plăcea o limbă», spunea el, «care să fie deasupra tuturor limbilor, o limbă la care să contribuim cu toţii. Nu mă pot exprima în engleză fără să mă includ într-o tradiţie»" (Zweig, 1943: 210). În momentul când l-a cunoscut, Zweig nu ştia nimic despre *Ulysses*, dar ceea ce l-a uimit a fost incredibilul lui talent la limbi străine:

„Odată, când a întrebat cum aş traduce o propoziţie complicată din *A Portrait of the Artist* în germană, am încercat mai întâi în franceză şi apoi în italiană; pentru fiecare cuvânt avea pregătite patru sau cinci cuvinte în fiecare idiom, chiar dialect, cărora le cunoştea valoarea şi greutatea până în cele mai fine nuanţe". Acest fel de a fi reflecta o puternică energie internă, transpusă într-un stil comportamental mai degrabă aspru, lipsit de bucuria comunicării: „Lăsa mereu impresia unei forţe sumbre, întunecate şi când îl vedeam pe stradă, cu buzele subţiri strânse, mergând repede ca şi când ar fi trebuit să ajungă într-un loc precis, îi simţeam izolarea defensivă, interioară a fiinţei sale încă mai pronunţat decât în conversaţiile noastre. Nu m-a mirat să aflu, mai târziu, că tocmai acest om a scris cartea cea mai solitară, opera cu cea mai mică afinitate cu oricare alta – meteorică în introducerea ei la lumea vremii noastre" (Zweig, 1943: 210-211).

Pentru a contrabalansa puţin portretul prea întunecat al lui Zweig, poate că referinţa la un interludiu erotic va spori complexitatea personajului perceput până acum mai degrabă ca un erou monocord, ce trăia exclusiv pentru scrisul său. În ciuda comportamentului reţinut, Joyce era un individ dominat de senzualitate. O ilustrare a acestei însuşiri datează din decembrie 1918, când, de la geamul apartamentului său de pe Universitätstrasse, numărul 29, a văzut în clădirea de vizavi o tânără femeie trăgând apa la toaletă. S-a vorbit mult şi cu îndreptăţire despre „obsesia cloacală" (H.G. Wells) a lui Joyce, iar Pound i-a taxat excesele „arseoreiale". Wyndham Lewis a menţionat stilul dominat de „diarrhoea", ca să nu mai spunem că însuşi Joyce propunea un „Katharsis-Purgativ" (v. şi Norris, 1992, capitolul „*Shem the Penman": Joyce's Tenemental Text*). Erotismul – aşa cum rezultă şi din corespondenţa cu Nora, dar şi, în *Ulysses*, din vizita lui Leopold Bloom la muzeu, unde constată că statuile nu au orificii anale, ca şi din ruminaţiile lui Molly, din *Penelope* – a avut pentru el şi o certă componentă anală.

Revăzând-o ulterior pe stradă, Joyce a observat că tânăra vecină şchiopăta uşor, însă asta n-o împiedica să aibă o ţinută dreaptă, plină de mândrie. Privindu-i chipul, i s-a părut că

revede o scenă veche de douăzeci de ani – imaginea unei fetiţe irlandeze care intra în mare, iar fusta i se ridica deasupra valurilor. Pasiunea dezlănţuită instantaneu era potenţată de identificarea viziunii „frumuseţii pământeşti, a unei Marii păgâne" (în cuvintele lui Richard Ellmann) cu femeia ivită pe neaşteptate. Întâlnirea avea, aşadar, şi o „semnificaţie talismanică". A urmat o pândă încordată la fereastră şi dezlănţuirea unui joc al seducţiei cât se poate de agresiv, în care adoratorul îi scria scrisori pasionale (în franceză). În ce-o priveşte, femeia considera de bun gust să mimeze indiferenţa. Nu pentru mult timp, însă.

O chema Marthe Fleischmann şi provenea dintr-o familie pe jumătate rustică, pe jumătate aristocratică – acea aristocraţie devitalizată, ale cărei tulpini s-au topit în energia unei clase de mijloc plină de iniţiative. Fata nu era tocmai inocentă – în urmă cu câţiva ani devenise amanta unui inginer, pentru care rupsese logodna cu un alt bărbat. N-avea nicio ocupaţie şi îşi petrecea ziua „citind, fumând şi aranjându-şi părul. Era vanitoasă şi voia să pară snoabă. Când şi-a dat seama că Joyce e un scriitor destul de cunoscut, i-a scris şi astfel a început o corespondenţă pe care a ţinut-o departe de ochii Norei" (Ellmann, 1982: 449). Cele două elemente invocate (faptul că fata şchiopăta şi numele ei) vor fi surse de inspiraţie pentru roman: Leopold Bloom întreţine un schimb epistolar secret cu o fată al cărei nume era Martha Clifford, iar tânăra pe care o admiră pe malul mării, în *Nausicaa*, Gerty MacDowell, are acelaşi mic handicap locomotor.

Idila a durat câteva luni. A fost o pasiune în mare parte platonică – cu excepţia unei întâlniri pe care Joyce a reuşit s-o aibă cu Marthe în atelierul de pictură al lui Budgen. Scriitorul pregătise un decor considerat de el „stimulativ" pentru ceea ce a numit „o slujbă neagră" (nu lipsea tabloul unei femei cu un posterior gigantic şi o imensă lumânare – simbol falic indubitabil – ca unică sursă de lumină). Amănuntele – pe un sfert sublime, pe trei sferturi groteşti – arată un bărbat nesigur pe el, fascinat mai ales de mimarea actului sexual. „Am explorat părţile cele mai fierbinţi şi cele mai reci ale unui corp de femeie", avea să sintetizeze părintele lui Bloom memorabila întâlnire – de altfel, ultima pe care aveau s-o aibă. Deznodământul e demn de un roman din categoria celor citite de Nora Joyce: Marthe, care suferea cu nervii, a fost internată într-un spital, iar la revenire i-a vorbit „protectorului" ei, Hiltpod, despre aventura cu scriitorul irlandez. A urmat o scenă penibilă de explicaţii, dar incidentul s-a încheiat pe un ton oarecum calm. Rolul Marthei Fleischmann în creaţia lui Joyce

e însă unul memorabil. Probabil că fără ea episodul *Nausicaa* n-ar fi existat, ori ar fi avut un cu totul alt conţinut.

În ianuarie 1919, veştile proaste din America au atins intensitatea maximă: numărul lui *The Little Review* în care fusese publicată prima parte a episodului *Lestrygonians* fusese cenzurat de Oficiul Poştal al Statelor Unite. Nu era un lucru neobişnuit pentru revista condusă de Margaret Anderson şi Jane Heap, dar iată că profeţia lui Ezra Pound se împlinise mai repede decât anticipase el. Imixtiunile lui Pound în textul lui Joyce i-au atras părintelui imagismului acuzaţia de „prim cenzor" al lui *Ulysses*. Motivele lui Pound erau duble: pe de o parte, grija de a nu intra în vizorul diverşilor „ochi vigilenţi" ai vremii, care nu erau neapărat doar angajaţii statului. Întregul secol al XIX-lea, ca şi începutul veacului al XX-lea, deborda de mulţimea indivizilor şi organizaţiilor care scrutau nemilos spaţiul public, pentru a opri răspândirea sau, după caz, pentru eradicarea „viciului" – în oricare formă se va fi manifestat el. Pe de altă parte, Pound nu gusta deloc limbajul ofensator al protejatului său. Programatic, Pound se situa pe poziţii estetice la antipodul violenţelor şi cruditǎţilor de limbaj ale lui Joyce.

Situaţia-limită la care s-a ajuns n-ar fi fost posibilă fără implicarea directă a Margaretei Anderson. Aceasta era, după cum bine ştim, o veterană a conflictelor cu *establishment*-ul social şi politic. Se pusese cu entuziasm – şi chiar cu fanatism – în slujba ideilor Emmei Goldman, după ce, în 1914, ca redactor al revistei presbiteriene *The Continent*, publicase o recenzie despre *Sister Carrie* al lui Dreiser fără a respecta canoanele morale ale publicaţiei. Decizia de a lansa propria revistă îşi are originea în incapacitatea ei structurală de a accepta că între literatură şi morală există fie şi cea mai măruntă legătură. Faptul că *The Little Review* a avut cinci conflicte majore cu autoritatea oficială (ori semi-oficială) e un indice al politizării activităţii revistei. Margaret Anderson dorea, pur şi simplu, să ofenseze, fiindu-i indiferent dacă atacurile erau de natură estetică şi morală. Publicate în altă parte, probabil că textele lui Joyce n-ar fi fost privite cu o lupă la fel de nemiloasă. Apărând însă în revista unde chiar patroana ceruse împuşcarea guvernatorului de Utah şi declanşarea „revoluţiei" (fiind însă şi o opozantă isterică a intrării Statelor Unite în război, ceea ce a dus la suspendarea din noiembrie 1917 a tipăriturii) era aproape inevitabil ca textele lui să devină suspecte chiar înainte de publicare.

Lucrul de care se temuse Pound s-a produs pe fondul confuziei generale provocate de încheierea războiului (care începuse, în opinia lui Pound, din cauza absenţei unei direcţii sociale şi politice limpezi) şi a radicalizării taberelor ce se

confruntau pe frontul ideologic. În timp ce Joyce părea adâncit în corespondenţa amoroasă cu Marthe Fleischmann (scrisorile, redactate într-o franceză romantic-sentimentală, par a fi emanaţia unui adolescent aflat la prima experienţă amoroasă), legăturile lui Pound cu *The Little Review* s-au şubrezit. Şi totuşi, a găsit energia de a-i scrie şefului misiunii diplomatice britanice la Berna, pentru a-i solicita ajutorul în procesul scriitorului irlandez cu funcţionarul-actor Carr, atrăgându-i atenţia asupra posibilelor consecinţe ale inflamării situaţiei: „Nu vreau să invoc «capetele pătrate» şi nu cred că numărul convertiţilor va fi mare, dar probabil vor fi foarte vocali şi activi; un număr de tineri nu sunt departe de graniţa acestor opinii; iar un caz precum al lui Joyce le va inflama puternic imaginaţia. V-aş ruga aşadar să depuneţi, dacă e posibil, diligenţele ambasadoriale în favoarea acestui, dincolo de orice dubiu, cel mai distins dintre tinerii prozatori englezi. La urma urmelor, literatura a fost considerată cândva o chestiune de onoare. Există foarte puţini scriitori actuali capabili să ducă la capăt procesul scrierii unor cărţi care vor dăinui. Domnul Joyce e unul dintre ei. Aş regreta foarte mult să fiu obligat să duc campanie publică în favoarea lui şi să cer, firește, prin toate mijloacele o poziţie din partea consulatului din Zürich privind împrejurările prin care a devenit cauza neajunsurilor actuale.

Dacă munca lui e oprită, mă refer la romanul *Ulysses*, pe care îl publicăm în serial, va trebui să dăm o scurtă explicaţie cititorilor noştri. Nu sunt un critic care se inflamează uşor, însă cred că face prin creaţia lui ceea ce a încercat Flaubert în *Bouvard şi Pécuchet*, dar fără să reuşească. Dacă dl Joyce va dori să facă o declaraţie a poziţiei sale faţă de domnii Bennett şi Carr, n-am să pot refuza să-i acord oricât spaţiu va dori, deşi aş prefera să păstrez paginile revistei noastre pentru literatură” (Pound, 1965: 152-153).

Ambasadorul Rumbold n-a catadicsit să răspundă – iar răzbunarea lui Joyce a constat în a-l transforma în „maestrul bărbier”/ călăul-aspirant din *Cyclops*, care în *Circe* devine gâdele naţiunii irlandeze. Începând legăturile cu *The Little Review*, Pound nu mai putea, desigur, pretinde să i se pună la dispoziţie spaţiul pentru a se răfui cu angajaţii ministerului de externe britanic şi, implicit, cu Anglia. Mai mult, în ciuda previziunilor lui Pound potrivit cărora Joyce nu va mai lucra la roman, în intervalul ianuarie-februarie el a scris, de la cap la coadă, episodul *Wandering Rocks*. Capitolul fusese gândit – şi chiar schiţat – pe parcursul anului 1917, iar acum îşi ocupa locul în tabelul mendeleevian, proiectat în continuare să aibă şaptesprezece episoade. Metoda lui Joyce a constat, de data

aceasta, din folosirea în totalitate a notelor pregătitoare ale capitolului. Acestea au alcătuit structura osoasă pe care scriitorul a aşezat restul părţilor componente ale corpului romanesc.

# Eternii dezgustaţi

Rolul lui Pound ca apărător al lui *Ulysses* în faza publicării în serial e indiscutabil. La o analiză atentă, observăm însă că obiecţiile sale privind îndrăznelile de limbaj şi descrierea unor situaţii trecute de regulă sub tăcere (cum e, de pildă, faimoasa scenă a defecării matinale a lui Bloom, din episodul al patrulea) erau împărtăşite de mulţi dintre scriitorii de anvergură ai modernismului. D.H. Lawrence tresărise dezgustat la „murdăriile şi indecenţele" capitolului *Penelope*, Amy Lowell era indignată de batjocorirea valorilor spirituale şi de obscenităţile perpetrate de Joyce, Virginia Woolf văzuse doar „scărpinatul coşurilor de pe trupul unui june furios". Or, acest lucru îl plasează pe Pound într-o postură neobişnuită: în privat acţionează ca un cenzor, extirpând cu de la sine putere cuvinte, sintagme şi paragrafe, iar în public e un apărător neşovăitor al scrisului joycean, în care vede o culme a creativităţii.

Atitudinea dual㠠a lui Pound nu era neobişnuit㠠printre suporterii lui Joyce. Fie că e vorba de cititori fervenţi ai revistei „progresiste” *The Little Review*, care se delimitau punctual de anumite pasaje ale romanului, fie de critici avizaţi (ca, de pildă, Stuart Gilbert, autorul unei monografii savante a romanului), ei intră în categoria complexă a ceea ce Paul Vanderham a numit *criticul-cenzor*. Şi asta chiar înaintea publicării întregii cărţi. Bun cunoscător al relaţiilor şi moravurilor social-politice, Pound încercase diminuarea inevitabilelor daune. Epoca era dominată de ceea ce Pound numise „aerulbolşevicalconferinţeidepace”, caracterizat de accentuarea gesturilor marţial-autoritariste ale oficialităţii. La originea interzicerii de a distribui numărul de revistă prin Oficiul Poştal al Statelor Unite se află – se putea altfel? – o delaţiune. Un angajat al serviciului de traduceri al Poştei, şocat de „indecenţele” de la paginile 40-41 şi 60 ale revistei, a propus o soluţie radicală: „Creatura care scrie chestia asta numită *Ulysses* ar trebui pusă sub un bol de sticlă pentru a fi studiată. Ar fi un exponat drăguţ!”.

Prezenţa unei asemenea note în dosarul intitulat „Lista literaturii subversive” referitoare la scrieri din timpul Primului Război Mondial e un indiciu că, în realitate, cenzura avea o acută componentă politică. Însăşi existenţa unui birou de traduceri al Poştei vorbeşte despre intenţiile represive neascunse. Creat în urma măsurilor excepţionale instaurate prin faimosul *Trading with the Enemy Act* din 6 octombrie 1917, el avea în vedere identificarea acţiunilor de „răzmeriţă şi trădare” identificabile pe calea comunicaţiilor. (Legea e încă valabilă şi azi, februarie 2016!) Întrebarea legitimă e de ce ar fi intrat o publicaţie precum *The Little Review* şi un autor precum James Joyce în vizorul cenzurii poştale americane? Răspunsul nu e prea complicat – el fiind sugerat de altfel de Pound atunci când vorbea de frica paranoică a izbucnirii unei revoluţii bolşevice în America. Antecedentele editoarei, Margaret Anderson, erau cunoscute, iar anarhismul ei nu mai trebuia dovedit. Asocierea cu Emma Goldman o plasa în primul eşalon al persoanelor suspecte de pactizare cu inamicul. De altfel, ce altceva decât un autodenunţ avant-la-lettre fusese ţipătul ei din 1915, prin care cerea „declanşarea Revoluţiei”?!

Într-o scurtă paranteză, poate ar merita meţionat faptul că o cercetătoare, care a reconstituit, în anii 2000, relaţiile contondente dintre promotorii modernismului şi serviciile secrete americane, n-a reuşit să primească din partea FBI-ului decât răspunsuri evazive ori negări ferme: nici Margaret Anderson, nici Jane Heap, John Quinn, Bennett Cerf ori Morris Ernst nu figurau în dosarele faimoasei instituţii

(Cullerton, 2004: 77-80). Ceea ce nu înseamnă însă că personajele invocate (şi altele, între care şi Joyce) nu figuraseră în evidenţele FBI: atât doar că dosarele lor fuseseră distruse. Rezultă însă cu claritate, din documente publicate anterior, că J. Edgar Hoover avea o evidenţă destul de clară a celor care distribuiau ori cumpărau cărţile „periculoase".

În ce-l priveşte pe Joyce, neclaritatea apartenenţei naţionale îl făcea suspect din oficiu. Când ambasadorul Rumbold îi ceruse să renunţe la jurământul de neutralitate depus în faţa austriecilor, oferindu-se, eventual, să se înroleze în armata britanică, refuzul lui Joyce a fost net. Ceea ce l-a trecut automat pe lista suspecţilor, a persoanelor dubioase, potenţial primejdioase pentru aliatul natural al Statelor Unite, Anglia. Comportamentul paranoic al oficialităţilor n-a făcut, într-un veac de suspiciune generalizată, decât să se acutizeze. Astăzi înţelegem mai bine resorturile prin care un text eminamente literar putea fi privit ca fiind la fel de primejdios ca o armă letală în mâna unui terorist.

Dar mai presus de orice era romanul ca atare. Nu trebuie să ignorăm contextul tipăririi în serial şi efectul avut în rândul colegilor de breaslă. Cunoaştem deja părerea autorilor mai vechi. E surprinzătoare însă polemica între scriitorii din aceeaşi generaţie. Câţiva ani mai târziu, la apariţia cărţii, John Middleton Murry se făcea ecoul dezbaterilor ce însoţiseră romanul pe tot parcursul publicării sale în serial. Răspunzând unei afirmaţii a lui Valéry Larbaud privind locul înalt al autorului (şi, implicit, al Irlandei) în literatura europeană, Murry i-a contestat tocmai europenitatea. Romanul era, pentru el, o ciudăţenie, abordându-l pe un ton ce se voia ironic, dar care era doar aberant: „e foarte gros şi greu de procurat". Cât despre „europenitate", *Ulysses* îi pare a fi mai puţin european chiar decât *Fraţii Karamazov*, care, afirmă el, „nu e european deloc". Nu împărtăşeşte valorile continentului, plasându-se într-un soi de extremism tulbure şi egoist:

„[Joyce] e individualistul extrem. Nu recunoaşte moralitatea socială şi respinge întru totul pretenţia moralităţii sociale de a decide ce trebuie el să scrie sau nu. E rebelul egocentric in *excelsis*, arhi-esotericul. European! El e individul înarmat cu bombă care ar arunca în aer ce-a mai rămas din Europa. Dar e atât de individualist, încât foarte puţină lume îşi va da seama când explodează bomba. Intenţia lui, în măsura în care are vreo intenţie, e complet anarhică. Dar pentru a fi un anarhist de succes, trebuie să lucrezi în aşa fel încât societatea să te înţeleagă" (Murry, 1970: 195).

În 1921, într-o scrisoare către Sylvia Beach, George Bernard Shaw dă drumul unui şir de acuzaţii faţă de care

interdicţia decisă de cenzură pare un elogiu: „Am citit câteva fragmente din *Ulysses* în formă serială. E un document revoltător privitor la o fază dezgustătoare a civilizaţiei; dar e una fidelă; mi-ar plăcea să pun un cordon în jurul Dublinului; l-aş înfăşura în jurul tuturor persoanelor de sex masculin cu vârste între 15 şi 30 de ani; şi le-aş obliga să citească romanul; şi le-aş întreba dacă, după ce au reflectat asupra lecturii, văd ceva amuzant în toată acea deriziune a limbajului şi a minţii şi în acea obscenitate. Pentru dumneavoastră e posibil ca asta să fie artă; sunteţi probabil (nu vă cunosc) o tânără barbară încântată de excitările şi entuziasmele pe care arta le stârneşte în fiinţele pasionale; dar pentru mine e vorba doar de o realitate dezgustătoare: am călcat pe acele străzi şi am cunoscut acele magazine şi am auzit şi am luat parte la acele conversaţii. Am scăpat de ele plecând în Anglia la vârsta de douăzeci de ani; iar patruzeci de ani mai târziu am aflat din cartea domnului Joyce că Dublinul e exact cum a fost. E totuşi de aflat o oarecare consolare în faptul că s-a găsit în sfârşit cineva care să se fi săturat de toate acestea într-atât încât să înfrunte oroarea de a scrie despre ele şi de a-şi folosi talentul literar pentru a-i obliga pe oameni să se confrunte cu ea. În Irlanda, pisicile sunt curăţate frecându-le nasul cu propriul excrement. Domnul Joyce a încercat acelaşi lucru cu comportamentul uman. Să sperăm că se va dovedi încununat cu succes” (Shaw, 1970: 189-190).

Sub pana vitriolantă a lui Shaw, Joyce şi Irlanda beneficiază de un tratament similar, iar respingerea amândurora e radicală şi definitivă. Textul lui Shaw, ca şi altele citabile în aceeaşi serie (cel al lui S.P.B. Mais din *Daily Express* – „a-l citi pe dl Joyce e ca şi cum ai face o excursie în Rusia bolşevică: toate standardele sunt răsturnate” –, iar pentru Shane Leslie romanul era un exemplu de „bolşevism literar”), vorbeşte, în anul 1922, de spaimele ce făcuseră ravagii în anii războiului. În realitate, prin *Ulysses* s-a dat una din bătăliile decisive dintre modernism şi promotorii uzatului realism de tip victorian. Chiar şi publicarea în serial a romanului „profund nepotrivit pentru acel format” (Travis, 1998: 23) avea semnificaţia unui dialog neaşteptat cu modalitatea foiletonistică prin care Dickens, Thackeray sau George Eliot cuceriseră piaţa de carte britanică.

Textele apărute în scris în preajma şi după publicarea cărţii circulau în mediile intelectuale încă de prin 1918, având drept consecinţe măsurile drastice luate de Ezra Pound. Simţind marele pericol, el se opunea echivalării literaturii cu activitatea politică radicală. Paul Vanderham n-a ezitat să-i compare pe criticii lui *Ulysses* din 1922 cu angajaţii

guvernamentali din 1919. Aceştia aveau, în Statele Unite, şi un aliat redutabil: temutul John Sumner, din partea Ligii pentru suprimarea viciilor. În privinţa „obscenităţilor", ei cântau exact aceeaşi arie ca şi apărătorii moralei literare tradiţionale, a autorităţii statului, a trecutului istoric glorios – toate, fără excepţie, călcate în picioare de exilatul irlandez. Statul şi poporul – simboluri detestabile, ce trimiseseră oamenii să moară în război – fuseseră constant batjocorite de Joyce. Era firesc să reacţioneze cu duritate împotriva artistului care îşi proclamase impertinent neaderenţa la orice formă de organizare socială. „Statul e concentric, omul e excentric" – iată formula care nu-i putea aduce decât replici dure din partea oficialităţii.

Adagiul clasic „în timp de război muzele tac" poate fi citit, odată cu răspândirea „pericolului roşu", în varianta „în timp de război, muzele sunt aduse la tăcere". Nu era nevoie ca Joyce să exprime opinii directe în favoarea inamicului, era suficient să scrie astfel de rânduri echivoce şi să le plaseze în debutul capitolului *Lestrygonians*: „Bomboane cu ananas, jeleuri de lămâie, caramele moi. O vânzătoare lipicioasă toată de zahăr, împingând cu lopăţica bomboane cu cremă pentru un profesor de la şcoala fraţilor creştini. Vreo festivitate şcolară. Are să-i doară burta. Cofetărie şi patiserie, furnizor al Majestăţii Sale Regele. Dumnezeu. Să-l. Apere. Stând pe tronul lui şi sugând jujubă". Invocarea dinadins batjocoritoare a imnului (neoficial) englez, care în varianta originală din secolul al XVI-lea începea cu versurile „God save our gracious King/ Long live our noble King", şi asocierea cu deloc augusta ocupaţie de a suge pulpa fructului cu însuşiri medicinale putea trece fără greutate drept o provocare inspirată de agitatorii bolşevici.

Atmosfera tensionată din Statele Unite încuraja acest tip de interpretare mai ales într-o perioadă în care viaţa publică a fost profund zguduită de prima mare grevă generală. Ea începuse ca o revoltă a docherilor din Seattle, la 21 ianuarie 1919, dar în mai puţin de o săptămână cuprinsese întregul teritoriu nord-american. Greva se întinsese mai întâi în oraş, iar apoi la nivel naţional. Ea a deschis un lung şir de conflicte de muncă, degenerând în haos şi soldate cu închiderea multor abatoare, precum şi a unor fabrici din industria oţelului şi a cărbunelui. Docherii se răsculaseră din cauza refuzului patronilor de a le mări salariile, după doi ani de îngheţare a veniturilor pe perioada producţiei de război. Presa locală şi cea naţională au criticat în termeni aspri greva, descriind-o drept parte a unui complot revoluţionar. Poliţia, ajutată de grupuri de *vigilantes*, i-a reprimat pe cei suspectaţi de legătură cu

bolşevicii, sediile Partidului Socialist au fost percheziţionate şi unii lideri arestaţi.

În acest context, ar exista un mic sâmbure de adevăr privind legătura între vigilenţa oficialităţii şi „pericolul" reprezentat de un artist care nu-şi ascundea opţiunea anti-statală şi care denunţa excesele naţionaliste. Dacă acesta va fi fost pretextul, motivul efectiv era oferit de textul joycean ca atare. *Lestrygonians* conţine unul din cele mai expresive (cuvântul se vrea ironic!) exemple de proză erotică – la fel de primejdioasă în ochii cenzorilor obsedaţi de obscenităţi ca şi muncitorii ce defilau cu topoarele în mână prin curţile fabricilor. Fragmentul e, totodată, o mostră de ignorare a principiului clasic al neamestecului domeniilor. Or, aici, senzualul, eroticul, referinţa zoologică şi excrementalul sunt convocate pentru a da imaginea întâlnirii amoroase dintre Bloom şi Molly pe Howth Head, una dintre scenele recurente ale cărţii, inclusiv în capitolul final, *Penelope*.

Într-adevăr, capitolul cuprinde descrieri de o senzorialitate debordantă, culminând cu evocarea femeii ispititoare şi a unor detalii anatomice care le apăreau cenzorilor drept explozive. Însă aceiaşi indivizi care se înfiorau la imaginea „sfârcurilor grase semeţ înălţate" ale unei femei tinere şi la evocarea efectelor sărutului asupra unui bărbat nu aveau nicio tresărire la faptul că sute de mii şi milioane de oameni tocmai muriseră într-un război de-o cruzime fără precedent. Conştientă că a intrat într-o bătălie nemiloasă, Margaret Anderson şi-a anunţat cititorii, în numărul din mai 1919 al revistei, unde se tipărea partea a doua a episodului *Scylla and Charybdis,* că s-a transformat ea însăşi în cenzor, „ruinând povestirea dlui Joyce" şi „extirpând" câteva fragmente ce cuprindeau, în opinia editoarei, doar „fapte naturale". Ele sunt uşor de identificat, de vreme ce reapar în varianta finală a cărţii. N-am fi însă foarte siguri că toate sunt „fapte naturale", de vreme ce se referă – cu propriile cuvinte ale lui Joyce – la „incesturi şi bestialităţi", acuplări între „fii şi mame, stăpâni şi fiice, nepoţi şi bunice, surori lesbiene, regine cu taurii de montă". De altfel, aceste pasaje au continuat să fie definite drept obscene şi în anii 1932-1933, la reexaminarea cărţii într-un context radical schimbat faţă de cel al tensiunii ce a urmat Primului Război Mondial.

Toate aceste acţiuni aveau, în epocă, şi o simbolistică uşor de descifrat: „Dacă referirile lui Joyce la incest, homosexualitate, bestialitate şi masturbare erau problematice atunci, e rezonabil să presupunem că ele erau încă mai problematice în 1919. Pasajele referitoare la masturbare erau cele mai ofensatoare: chiar mai mult decât amorul liber, care a

fost asociat în imaginarul popular cu anarhiştii care detonau bombe precum Emma Goldman, masturbarea reprezenta sexualitatea anarhică *par excellence*. În orice caz, cel mai bun motiv pentru a crede că pasajele suprimate de Anderson erau cenzurabile e arătat de faptul că ceea ce a rămas a fost suficient pentru a duce la o a doua interdicţie a lui *Ulysses* operată de Poştă: numărul din mai 1919 al lui *The Little Review* n-a fost admis ca difuzabil prin serviciile poştale" (Vanderham, 1997: 32). Cu alte cuvinte, Margaret Anderson nu avea suficientă competenţă pentru meseria de cenzor! Cu toată intervenţia ei, numărul din mai 1919 al revistei a fost şi el interzis punerii în circulaţie.

Contactat de editoarea lui *The Little Review* pentru a obţine pe calea justiţiei dreptul de a difuza revista, John Quinn a apreciat, realist, că şansele de izbândă erau minime. Avocat strălucit, Quinn avusese suficiente ciocniri cu autoritatea statală pentru a intui deznodământul unui atare demers. În schimb, i-a venit ideea de a-i scrie o scrisoare lui W.H. Lamar, avocatul oficial al lui Post Office Department din Washington, D.C. Nu era prima oară când făcea acest lucru: după cenzurarea lui Wyndham Lewis, a cărui povestire din numărul pe octombrie 1917 al lui *The Little Review* fusese acuzată de încălcarea codului penal referitor la „publicaţii obscene, ofensatoare şi lascive", John Quinn a mers pe ideea că textul nu putea corupe „minţile tinere", deoarece cititorii lui *The Little Review* erau oameni maturi şi avizaţi.

În cazul lui *Ulysses* a folosit o argumentaţie asemănătoare. Citând-o pe Margaret Anderson, a vorbit despre componenţa publicului-ţintă al revistei: „e alcătuit în cea mai mare parte din artişti, gânditori şi oameni cu o credinţă pasionată în necesitatea unei culturi intelectuale în America". Nici vorbă, prin urmare, ca textele să ajungă la „fetele de la mănăstire" şi la „băieţii care frecventau şcoala de duminică". Din păcate, argumentul nu prea stătea în picioare, de vreme ce, iniţial, în perioada când apărea la Chicago, *The Little Review* fusese promovată drept „un fel de forum al tinerilor", folosind ca reclamă imagini de băieţi şi fete. Prin urmare, strategia lui Margaret Anderson era şubredă. Chiar şi un critic ce simpatiza cu poziţia radical-anarhistă a editoarei observa carenţa de argumentare: „atacurile la adresa revistei ca fiind nepotrivită pentru minţile tinere poate nu erau pe atât de relevante pe cât încercase Margaret Anderson să sugereze" (Morrisson, 2001: 160). Convinsă că va putea întoarce sorţii în favoarea ei, editoarea căzuse în propria capcană.

O privire aruncată asupra tumultului din societatea americană de după intrarea ţării în război poate clarifica

împrejurările în care o revistă culturală şi un roman – fie el şi unul problematic din punctul de vedere al moralităţii – au fost trecute pe lista proscrişilor. Parcurgând întâmplările în succesiunea lor, vom constata că motivul principal de suspiciune nu-l reprezenta conţinutul cărţii, ci factorul agravant că fusese scrisă de un irlandez. Cum s-a ajuns aici? Prin simpla şi implacabila desfăşurare de pe scena publică americană. Încă din 1917, când Quinn nu reuşise să convingă autoritatea în cazul cenzurării povestirii lui Wyndham Lewis, *The Little Review* intrase pe lista publicaţiilor suspecte, alături de mult mai radicalele, extrem-stângistele *Mother Earth* şi *The Masses*. Aşa-numita Comstock Law, adoptată de Senatul american în 1873, se dovedea mai mult decât utilă pe timp de război. Legea interzicea punerea în circulaţie a „literaturii obscene şi a articolelor de folosinţă imorală" şi era extrem de eficace în anihilarea „produselor" suspectate ca aparţinând acestei categorii.

E sigur că pe timp de pace soarta romanului *Ulysses* ar fi fost cu totul alta. Intrarea Statelor Unite în război, pe 6 aprilie 1917, a avut câteva consecinţe directe. Una dintre cele mai răsunătoare a fost explozia de la o mare uzină producătoare de armament din Philadelphia, Eddystone Ammunition Corporation. Au murit cu acel prilej 139 de oameni şi alte câteva sute au rămas infirmi pe viaţă. Partea curioasă e că cincizeci şi cinci dintre victime nu au putut fi identificate – ceea ce ridică serioase semne de întrebare privind măsurile de securitate dintr-o astfel de întreprindere, unde s-ar fi presupus că muncitorii erau angajaţi după o verificare temeinică. Principalul suspect al actului de sabotaj a fost Germania, inamicul ireductibil al „emisferei vestice" (ca să folosim o sintagmă ulterioară, dragă lui F.D. Roosevelt), căruia americanii îi declaraseră război cu doar câteva zile înainte.

Isteria anti-germană a atins cote inimaginabile, iar vânătoarea de „spioni nemţi" devenise un sport naţional. Se înfiinţase chiar şi o organizaţie a „Copiilor spioni din America", al cărei scop declarat era identificarea nu doar a spionilor propriu-zişi, ci şi a celor care simpatizau cu duşmanul, precum şi a dezertorilor. Aproape toţi americanii deveniseră purtători de insigne ce demonstrau apartenenţa la Serviciile Secrete ale SUA. American Protective League coordona cu o mână de fier activităţile represive, utilizând instituţiile statului în scopul descoperirii inamicilor. Ce frapează este amatorismul incredibil al acţiunilor. Răscolirea sistematică a cotloanelor, demonstraţiile de forţă, extinderea spionajului la nivel de comunitate şi chiar în familii s-a soldat cu un rezultat previzibil: zero spioni germani. În privinţa

sabotajului din Philadephia, poliţia a intrat, zece ani mai târziu, pe alte piste. Cea mai spectaculoasă dintre ele – dar la fel de lipsită de probe – e cea referitoare la implicarea revoluţionarilor ruşi. Aceştia ar fi văzut în intrarea Americii în război o îngreunare a planurilor de a-l răsturna pe ţar.

Varianta rusească se bazează pe interceptarea, la New York, a unei telegrame, la câteva ore de la explozia din Philadephia. Textul acesteia, care a intrat în posesia jurnaliştilor o jumătate de secol mai târziu, în 1967, e atât de explicit, încât atentatorii trebuie să fi fost extrem de imprudenţi pentru a-l transmite printr-o instituţie oficială: „La Eddystone s-a produs o explozie. Oamenii noştri sunt teferi. Woskoff". Potrivit unui investigator, individul care expediase telegrama îşi dăduse numele, Meyers (sonoritatea germanică e frapantă), dar el ar fi fost, în realitate, nimeni altul decât Troţki… E adevărat că între ianuarie şi martie 1917 Troţki locuise împreună cu familia în New York („oraşul automatizării capitaliste", cum l-a numit în lucrarea lui autobiografică), în cartierul „muncitoresc" Bronx. Nu există însă absolut nicio probă că el ar fi avut alte activităţi în afara colaborărilor la presa de limbă rusă din America.

Dacă ipoteza germano-rusească s-a dovedit lipsită de substanţă, în schimb un alt grup etnic a intrat în vizorul patrioţilor vigilenţi: irlandezii. În rândul comunităţii celtice din America avea intensă circulaţie credinţa că dacă britanicii – principalii aliaţi ai americanilor – ar fi învinşi, drumul spre independenţă al Irlandei ar fi fost automat deschis. Irlandezii nu s-au dat în lături de la a-i ajuta pe germani în atacurile împotriva Angliei. În Statele Unite, judecătorul de la Curtea Supremă, Daniel Cohalan, stârnise vâlvă prin legăturile sale cu o organizaţie politico-revoluţionară irlandeză, Clan na Gael, despre care se presupune că fusese direct implicată în complotul care a dus la explozia din portul New York. Un depozit plin cu muniţie – se vorbea despre o cantitate de două milioane de pounds, adică o kilotonă – ce urma să fie trimisă Marii Britanii, ca ajutor de război, fusese aruncat în aer de muncitori docheri de origine irlandeză. Cunoscută drept „the Black Tom Explosion", după numele cheiului unde se afla depozitul, a avut forţa unui cutremur de cinci grade şi jumătate pe scara Richter, fiind resimţită până la Philadelphia. Pagubele produse în Manhattan au fost considerabile, iar unele resturi ale materialelor explozibile au ajuns până în insula Ellis, zdruncinând Statuia Libertăţii, a cărei torţă fusese smulsă şi distrusă.

Irlandezii deveneau astfel o ţintă predilectă a celor care, în urma adoptării, în iunie 1917, a legii spionajului

(„Espionage Act”), îi vânau pe participanţii, în mod direct sau indirect, la acţiuni de ajutorare a inamicului. Una dintre prevederile legii spunea că pot fi trimişi la închisoare (maximul pedepsei fiind de douăzeci de ani) nu doar cei care comiseseră efectiv acte de sabotaj, ci şi cei care foloseau un limbaj susceptibil să provoace neîncredere în guvernul Statelor Unite. Nu era necesar ca formulările să fie îndreptate direct împotriva conducătorilor ţării. Orice formule, de la cele „defăimătoare” („scurrilous”) ori „grosolane” („profane”), deveneau automat capete de acuzare a „infractorilor”.

Ce legătură aveau toate acestea cu cartea lui James Joyce, a cărei idee se născuse încă în 1904, în plină Belle-Époque europeană, când omenirii nici nu-i trecea prin cap că va declanşa unul din cele mai sinistre războaie din istorie? Avea. Pentru că romanul era publicat de *The Little Review*. Iar *The Little Review* era difuzată prin serviciul poştal al Statelor Unite. Iar acesta din urmă era condus de directorul general al poştelor. Conform legii, Poşta fusese abilitată să controleze, prin oficiile răspândite pe întregul teritoriu al Statelor Unite, toate materialele tipărite, identificând ideile care ar fi dăunat ori sabotat buna desfăşurare a maşinăriei de război. În discursul care anunţa intrarea Americii în război, preşedintele Woodrow Wilson vorbea despre o luptă dusă în numele valorilor şi drepturilor. Or, era de domeniul evidenţei că metaforele poeţilor şi cuvintele contondente ale prozatorilor puteau constitui atentate la bunul mers al „eforturilor de război”…

Ne aflam, astfel, într-o ecuaţie nemaiîntâlnită în istorie: o instituţie civilă dobândea puteri discreţionare în raport cu întreaga societate. Exista o explicaţie: poşta era instituţia cel mai bine organizată, cu cea mai largă extensie pe întreg teritoriul Statelor Unite. Încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea oficiile poştale alcătuiau o reţea de comunicare imbatabilă, o veritabilă coloană vertebrală a societăţii. „Oraşele mici aveau oficii poştale înainte de a avea cimitire” (Birmingham, 2014: 109), notează autorul unei recente monografii dedicate lui James Joyce. Poştele existau chiar şi înaintea drumurilor pavate şi a telefoanelor, reprezentând nu doar un avanpost al civilizaţiei, ci şi o formă de structurare socială. În plus, poşta se bucura de autoritate constituţională. În mod aproape firesc, odată cu intrarea Americii în război guvernul a considerat necesar să organizeze un serviciu solid de supraveghere. Or, prin cei trei sute de mii de angajaţi ai săi, poşta era singura căreia îi putea fi încredinţată o astfel de misiune.

FBI-ul, care, în mod firesc, ar fi trebuit să-şi asume răspunderea, nu exista în forma cunoscută ulterior, ci funcţiona ca departament în cadrul Ministerului Justiţiei, numit Bureau of Investigation, şi avea doar trei sute de agenţi. Comparaţi cu colosul Post Office şi cei trei sute de mii de amploaiaţi ai săi, se presupunea că eficacitatea acestuia din urmă era indubitabil mai mare. Cel puţin în cazul lui James Joyce, ea a fost maximă. Departamentul de traduceri al Poştei, care căuta informaţii scrise în limbi străine privind activitatea de spionaj, citea, aşa cum îl obliga legea, publicaţiile distribuite prin oficiile sale. Ironie a sorţii, *Ulysses* a intrat în vizor pentru că numărul lui *The Little Review* din martie 1919 conţinea şi câteva rânduri scrise în franceză! Şi astfel, căutând trădători ce lucrau în favoarea inamicului şi mesaje secrete în limbi străine, au găsit un duşman care otrăvea prin obscenităţile sale mintea nevinovată a tinerilor americani care trebuiau să meargă neprihăniţi pe frontul de luptă european…

Înainte însă de începutul represiunilor, mica armată aflată în slujba lui Joyce a gândit pasul decisiv: publicarea cărţii. Ezra Pound avea dreptate să afirme că cea mai bună apărare a lui *Ulysses* o constituia apariţia volumului. Scoaterea romanului din ghearele contestatarilor de diverse nuanţe nu se putea face atâta vreme cât ei aveau acces doar la fragmente, cărora le puteau adăuga uşor epitete infamante. În primăvara lui 1918, Harriet Weaver înţelesese că nimeni în Anglia (şi cu atât mai puţin în America) nu s-ar fi aventurat în tipărirea unei asemenea cărţi. Nemulţumirile tipografilor care imprimau *The Egoist* o făcuseră să priceapă cât de complicat era contextul. La sugestia lui T.S. Eliot, a încercat s-o convingă pe Virginia Woolf să-şi asume publicarea romanului la editura Hogarth Press, proprietatea familiei. Însuşi faptul că într-o zi friguroasă de aprilie Harriet Weaver s-a deplasat până în zona de sud-vest a Londrei, unde se afla locuinţa Virginiei şi a lui Leonard Woolf, dar şi sediul editurii, arată lipsa de orientare social-artistică a domnişoarei Weaver.

Deşi aparţinea, prin grupul Bloomsbury, unei mişcări artistice contestatare, Virginia Woolf nu făcuse încă pasul decisiv spre creaţia inovatoare. Se mulţumea să scrie, pentru *Times Literary Supplement,* pe un ton ironic, despre numele consacrate, recuperând dintre cei „vechi" doar autorii pe care nu se aşternuse praful conformismului. Ca fiică a lui Leslie Stephen, unul dintre cei mai respectaţi intelectuali ai generaţiei anterioare, critic şi istoric literar de anvergură, ezita între despărţirea de trecut şi îmbrăţişarea modernismului. Dacă ne gândim că eseul ei *Modern Fiction* a fost elaborat cam în această perioadă (l-a scris efectiv în 1919, dar l-a publicat abia

în 1921), putem deduce, fără a greşi prea mult, că autoarea aparţinea de facto grupului marilor reformatori ai momentului. Dacă pentru T.S. Eliot acest lucru era limpede, Virginia Woolf însăşi nu părea pe deplin conştientă de calea şi intensitatea direcţiei pe care se aflau deja scrisul şi gândirea ei.

Vizita domnişoarei Weaver e anunţată de *Jurnalul* Virginiei Woolf în 10 aprilie. Cu o zi înainte primise o scrisoare de la editoarea lui *The Egoist*, care-i făcuse propunerea de a publica la Hogarth Press *Ulysses*. Harriet Weaver nu-i ascunsese dificultăţile întâmpinate în găsirea unui editor, invocând „sentimentele" iscate de roman. Comentariul răutăcios al Virginiei Woolf sugerează auspiciile sub care urma să se petreacă vizita: „Sentimente care trebuie să fi fost foarte calde, având în vedere succesul pe care l-a avut cu ultimul roman". Există, firește, şi o motivaţie obiectivă: din cauza dotării rudimentare a tipografiei (literele erau culese manual), lui Leonard Woolf şi micii lui echipe de tipografi le era imposibil să „însăileze" (*tackle*) altceva decât cărţi de dimensiuni reduse. În chip de consolare (dar şi ca prefigurare a refuzului pe care i-l va da domnişoarei Weaver), notează că ei înşăşi i se refuzase din nou un articol…

Felul în care e înfăţişată Harriet Weaver în nota de jurnal din 18 aprilie 1918 e o bijuterie stilistică şi o capodoperă de analiză psiho-socială. Virginia Woolf recunoaşte din prima clipă că se înşelase în privinţa vizitatoarei. Se aştepta la o fiinţă deschisă, eventual expansivă, zglobie, în ton cu stilul femeii emancipate, proslăvite în paginile publicaţiei pe care o susţinuse financiar începând 1911, *The Freewoman: A Weekly Feminist Review*, şi al adeptei modernismului cultural, aşa cum era el reflectat în *The Egoist*. În schimb, Virginia Woolf s-a trezit în faţă cu o femeie matură (avea patruzeci şi doi de ani, pe când Virginia era cu şase ani mai tânără), impenetrabilă, aproape taciturnă, „corectă şi de-o politeţe îmbibată în demnitate". În ciuda întrebărilor meşteşugite ale gazdei, dornică să afle cine se afla în spatele „editoarei lui *The Egoist*", domnişoara Weaver a rămas de nepătruns. Îmbrăcămintea era perfect adaptată stilului: costumul de culoare mov, frumos croit, „i se potrivea întru totul şi sufletului, şi trupului"; purta mănuşi de culoare cenuşie pe care, în timpul cinei, le-a aşezat drepte lângă farfurie, sugerând astfel o „directeţe domestică".

Conversaţia nu avansa deloc, aşa că scriitoarea a continuat s-o observe. I-a remarcat poziţia la masă, aceea a unei „găini de rasă", şi a constatat că nu era prea pricepută la afaceri. Nu părea să ştie cu adevărat ce doreşte din partea soţilor Woolf, aşa că o încurca vădit situaţia în care intrase de

bună voie. Virginia a pus stânjeneala pe seama misiunii asumate: aceea de a promova un „pachet maroniu" – manuscrisul aşezat pe masa de ceai – al cărui conţinut nu rima absolut deloc cu propriile ei convingeri. Distanţa dintre lumea Harrietei Weaver şi aceea a „proletarilor" modernişti la care grupul Bloomsbury se uita cu nedisimulat dispreţ era atât de mare, încât Virginia s-a întrebat: „Cum o fi intrat în legătură cu Joyce & ceilalţi? De ce o fi încercând murdăria lor să iasă prin gura ei? Doar Cerul ştie!". În cele din urmă, pachetul-problemă a fost desfăcut: „Ne-am uitat amândouă la manuscris, care pare o încercare de a împinge mai departe limitele expresiei, dar cam în aceeaşi direcţie" (Woolf, 1979: 140). Vor trebui să treacă douăzeci şi trei de ani până când opinia Virginiei Woolf – şi mărturisirea acestei opinii – se va schimba radical. Dar atunci Joyce va fi fost mort de două săptămâni şi nici ea nu mai avea de trăit decât vreo lună şi jumătate.

Domnişoara Weaver avea însă o idee – oricât i s-ar fi părut aceea de fantezistă Virginiei Woolf. Ea ar fi vrut ca Hogarth Press să tipărească o serie de broşuri, fiecare cu un capitol al cărţii, care să fie vândute ca suplimente ale revistei *The Egoist*. Estimările lui Miss Weaver privind numărul final de pagini ale romanului era de trei sute, iar manuscrisul adus de ea conţinea primele patru episoade. Întâlnirea s-a încheiat cu promisiunea politicoasă a lui Leonard Woolf că va parcurge textul şi cu posibilitatea – nimic mai mult, doar posibilitatea – de a găsi o soluţie. Snobismul unuia dintre amicii familiei Woolf, Desmond MacCarthy, care, într-o seară, plictisindu-se, a citit cu glas tare şi pe un ton batjocoritor câteva pagini din „pachetul maroniu" lăsat de Miss Weaver, a înclinat balanţa împotriva publicării cărţii. Soarta a fost pecetluită însă de Katherine Mansfield, cu care Virginia se împrietenise de curând. După parcurgerea manuscrisului, Mansfield a decretat că, în ciuda unei „scene" demne de istoria literară, se simţea dezgustată de ceea ce citise. E vorba, însă, de un amestec de fascinaţie şi repulsie prin care tânăra scriitoare neo-zeelandeză îşi va defini relaţia cu Joyce. Oricum, era altceva decât „amuzamentul" prostesc al lui MacCarthy. În ciuda apartenenţei la gruparea hiperelitistă „Cambridge Apostles", ca jurnalist, MacCarthy era o nulitate.

Existau şi alte raţiuni – să le spunem obiective – pentru care Hogarth Press nu-şi putea asuma publicarea unei cărţi de dimensiunile lui *Ulysses* – reamintim că estimarea domnişoarei Weaver se referea la trei sute de pagini, şi nu la peste şapte sute, câte aveau să fie în final. Leonard Woolf făcea o muncă benedictină culegând, literă cu literă, textele – de obicei scurte

– scrise de Virginia sau de el. Acesta era şi scopul urmărit prin achiziţionarea editurii: să nu-i facă pe soţii Woolf dependenţi de edituri. Virginia avea toate motivele să se laude că era prima scriitoare din Anglia „liberă să scrie ce vrea”. Dar de aici până la a tipări alt autor era cale lungă.

Mai era însă şi teama. Editorii cu care vorbise îl sfătuiseră pe Leonard Woolf să nu-şi asume riscul de a-şi lega numele de un text care va provoca, dincolo de orice dubiu, scandal. Iar consecinţele scandalului se întrevedeau dramatice: de la amenzi, la închiderea editurii ori a tipografiei. Prin urmare, în locul refuzului bazat pe realitate (inaderenţa stilistică şi morală, precum şi frica de cenzură), Virginia Woolf a invocat, într-o scrisoare din 17 mai 1918 către Harriet Weaver, argumentele de natură materială: „Am citit cu mult interes capitolele cărţii dlui Joyce [*Ulysses*], şi ne-am fi dorit să putem s-o publicăm. Dar lungimea cărţii reprezintă pentru noi în acest moment o dificultate insurmontabilă. N-am putut găsi pe nimeni să ne ajute şi la viteza noastră actuală o carte de 300 de pagini ne-ar lua cel puţin doi ani ca s-o tipărim – ceea ce, bineînţeles, e inacceptabil atât pentru dumneavoastră, cât şi pentru domnul Joyce.

Regretăm foarte mult acest lucru, deoarece ţinta noastră o constituie tipărirea cărţilor valoroase pe care editurile obişnuite le refuză. Maşinăriile noastre sunt însă foarte mici şi ne e imposibil să tipărim cărţi mai mari de 100 de pagini. Am încercat să cumpărăm o tiparniţă mai mare, dar fără succes, şi prin urmare ne e teamă că e inutil să ne aventurăm într-o întreprindere mai amplă” (Woolf, 1976: 242). Epistola se încheie sec-politicos, cu anunţul că şi-a însărcinat servitorii să pună cât de curând la poştă pachetul cu manuscrisul. Şi astfel a fost ratată una dintre cele mai potenţial frumoase colaborări din literatura britanică şi mondială: cea mai strălucită reprezentantă a modernismului „aristocratic” publicându-l pe cel mai strălucit exponent al modernismului „plebeu”…

## Gerty MacDowell destabilizează America

Scrisoarea lui Quinn, care n-a putut îndupleca voinţa de fier a autorităţii, a avut însă un efect tonic în lumea literară, îndeosebi asupra lui Pound şi a lui T.S. Eliot. Pentru mereu entuziastul Pound, textul nu era doar una dintre „cele mai bune apologii" ale lui Joyce, ci şi un adevărat model de apărare a „literaturii realiste". Eliot i-a scris, la rându-i, lui Quinn, calificându-i poziţia drept un document „admirabil", ce ar fi meritat să fie făcut public. Avocatul a refuzat însă, deoarece nu voia să intre într-o bătălie publică, mai ales atunci când subiectul era unul „licenţios". Lamar avea şi alte motive de a se opune difuzării numărului de revistă: pe lângă „obscenităţile" lui Joyce, Margaret Anderson publicase şi patru nuduri desenate de James Light.

Între timp, la Zürich, Joyce îşi continua propria ordalie, luptându-se la tribunal cu Carr, agitându-se pentru compania teatrală înglodată în datorii, înregistrând sprijinul de care se bucura din partea unor tineri din New York, dar şi opiniile

critice ale lui Pound, susţinut în judecăţile sale – complet greşite, în opinia autorului – de către domnişoara Weaver. Într-o scrisoare din 16 iunie 1919 către Frank Budgen îi persiflează pe cei doi mari sprijinitori ai săi în felul următor:

„Pound scrie dezaprobator despre capitolul *Sirens*, apoi modificându-şi dezaprobarea şi protestând împotriva încheierii şi împotriva «obsesiei» şi dorind să afle dacă Bloom (aplauze prelungite din toate părţile casei) n-ar putea fi împins în spatele scenei şi Stephen Telemachus adus în faţă" (Joyce, 1975: 238). Mai aflăm din aceeaşi scrisoare că episodul *Cyclops* era încheiat şi că personajele se comportau exact cum se aştepta – inclusiv câinele Fenianului, care s-a aliniat „colosalei vituperaţiuni" specifice categoriei din care fac parte.

Dacă tonul scrisorii către Budgen e sprinţar-prietenesc, rândurile adresate câteva săptămâni mai târziu, pe 20 iulie 1919, Harrietei Shaw Weaver sunt o capodoperă de dans pe sârmă. În prima parte a epistolei îşi toarnă cenuşă în cap, recunoscându-şi „prostia" de a nu fi ghicit mai repede cine era binefăcătorul care-i pusese la dispoziţie banii necesari existenţei – nimeni alta decât austera domnişoară Weaver. În partea a doua, tonul se schimbă: propoziţiile obsecvioase se metamorfozează într-o politeţe de gheaţă:

„Am avut în aceste zile de aşteptare un sentiment sporit de perplexitate datorat faptului că, în momentul când am avut marea plăcere de a afla că dumneavoastră sunteţi persoana care m-a ajutat în mod repetat cu o generozitate extremă, mi-aţi scris că ultimul episod trimis [*Sirens*] vi s-a părut că arată o anumită slăbiciune şi inconsistenţă. De la primirea scrisorii dumneavoastră am recitit capitolul de mai multe ori. Mi-au trebuit pentru a-l scrie cinci luni şi, de fiecare dată când închei un episod, mintea mea se prăbuşeşte într-o stare de apatie din care mi se pare că nu ne vom reveni vreodată nici eu, nici amărâta mea de carte. Dl Pound mi-a scris oarecum grăbit şi dezaprobator, dar eu cred că dezaprobarea sa e bazată pe motive care nu sunt legitime şi se datorează în mare parte variatelor interese ale admirabilei şi energicei lui vieţi artistice. Dl Brock [*critic literar englez*, n.n., M.M.) mi-a scris şi el implorându-mă să-i explic metoda (sau metodele) nebuniei, dar aceste metode sunt atât de diverse, variind de la o oră a zilei la alta, de la un organ al corpului la altul, de la episod la episod, încât, oricât i-aş aprecia răbdarea critică, n-am îndrăznit să-i răspund. Trebuie să vă cer să adăugaţi marilor favoruri pe care mi le-aţi făcut şi pe acela al îndelungatei suferinţe. Dacă *Sirens* a fost găsit atât de nesatisfăcător, speranţa mea că *Cyclops* sau mai târziu episodul *Circe* vor fi primite aprobator e foarte mică; în plus, mi-e imposibil să scriu

aceste episoade repede. Elementele necesare se vor contopi doar după o îndelungată existenţă împreună. Vă mărturisesc că e o carte extrem de obositoare, dar e singura carte pe care sunt în stare s-o scriu în clipa de faţă" (Joyce, 1975: 240-241).

În partea a treia a scrisorii, decizia lui Joyce de a nu da curs reproşurilor şi propunerilor venite din partea marilor săi protectori dobândeşte o aură aproape tragică. Se întrevede, acum, diferenţa dintre eul social al autorului şi eul profund al creatorului. Ca persoană, Joyce e aproape indiferent la opiniile celorlalţi faţă de el. Ca scriitor, e violent-dramatic: „În aceşti ultimi doi ani de când am primit darurile dumneavoastră am avut întotdeauna presimţirea (acum dovedită falsă) că fiecare episod al cărţii aşa cum avansam scriind-o va diminua treptat simpatia persoanei care mă ajuta. Cuvântul *dogoritor* transmis de avocatul dumneavoastră ca răspuns la încercarea mea de a pune o întrebare are o însemnătate deosebită pentru mintea mea superstiţioasă nu atât datorită vreunei însuşiri sau vreunui merit al scrisului ca atare, cât pentru faptul că progresia cărţii e de fapt un mers pe nisipuri mişcătoare. De îndată ce am menţionat sau inclus o persoană în ea, aud moartea sau plecarea sau nefericirea persoanei; şi fiecare nou episod, care are de-a face cu o anumită provincie a culturii artistice (retorică sau muzică sau dialectică), lasă în urmă un teren pârjolit. De când am scris *Sirens*, mi-e imposibil să mai ascult orice fel de muzică" (Joyce, 1975: 241).

Această din urmă confesiune constituie dovada supremă că Joyce s-a dedicat în totalitate propriului scris. Meloman (şi interpret) împătimit, s-a privat de bunăvoie de una din marile plăceri ale vieţii, în favoarea caznei care-l epuiza fizic şi mental. Felul în care explică decizia de a duce până la capăt pariul e unul din cele mai frumoase elogii ce pot fi făcute literaturii. Se înţelege prea bine de ce scriitorul nu era dispus la compromisuri nici măcar faţă de oameni cărora le datora enorm: pentru că înainte de a le datora lor ceva, îşi asumă o datorie mai înaltă, faţă de o forţă pe care, dacă n-ar fi disprețuit atât de ardent religia, ar fi trebuit să recunoască, spăşit, că e de esenţă divină.

Dar scriitorul n-a rămas cu totul neafectat de reproşurile aduse manuscrisului. Răspunsul său din 6 august 1919 la scrisoarea şi la suma de o sută de lire trimise de Harriet Weaver conţine noi precizări privind capitolul incriminat: „Poate n-ar mai trebui să spun nimic despre subiectul *Sirens*, însă pasajele la care vă referiţi n-au fost gândite ca un recitativ. Există în episod un singur exemplu de recitativ, la pagina 12, în prefaţa cântecului. *Fuga per canonem* e alcătuită din opt părţi de sine stătătoare: n-am ştiut cum să descriu altfel

seducţia muzicii dincolo de care călătoreşte Ulise. Am înţeles că aţi început să priviţi cu dezamăgire diversele stiluri ale episoadelor şi că preferaţi stilul iniţial, cam aşa cum rătăcitorului îi era dor de stânca Itacăi. Dar nu pot să adun în intervalul unei singure zile toate aceste rătăciri şi să le cos împreună sub forma acelei zile altfel decât printr-o diversitate care, vă rog să mă credeţi, nu e din capriciu" (Joyce, 1975: 242). Încăpăţânarea de a-şi apăra creaţia, risipa de imagini provenite tot din câmpul literar, e o marcă a conştiinţei creatoare ce a atins absolutul. Joyce ştia cât de subiectivi şi cruzi pot fi diverşii *mecena* şi ce uşor se transforma orgoliul de „cunoscători" în indiferenţă faţă de eforturile creatorului. Şi totuşi, a ales calea dialogului deschis şi nu s-a sfiit, când a considerat necesar, s-o aleagă şi pe cea a confruntării fără echivoc.

Faptul că Harriet Weaver – ca şi Pound, de altfel – a continuat să fie alături de Joyce în ciuda încăpăţânării acestuia de a nu se lăsa „ghidat" demonstrează, mai presus de orice, admirabila calitate umană şi intelectuală a protectorilor săi. În ciuda fricţiunilor, funcţionarea monolitică a grupului n-a fost primejduită. Distribuţia muncii a rămas aceeaşi: Joyce scria, Pound se lupta cu morile de vânt ale editorilor şi cenzurii, Harriet Weaver finanţa. Irlandezul se revanşa arătându-i lui Pound constanta lui recunoştinţă, iar domnişoarei Weaver, oferindu-i singurul lucru cât de cât valoros pe care îl avea de oferit: manuscrisul romanului *A Portrait of the Artist as a Young Man,* la a cărui apariţie şi promovare contribuise în mod decisiv.

În America, tribulaţiile lui *Ulysses* nu s-au oprit o clipă. Cenzura a rămas la fel de drastică, în ciuda încheierii războiului. Conştientă că ochii de Argus ai angajaţilor Poştei rămăseseră aţintiţi asupra revistei, Margaret Anderson a folosit, preventiv, foarfeca şi a eliminat două pasaje care, în opinia ei, ar fi atras represaliile autorităţilor. E vorba de două secvenţe din *Cyclops*. Primul e un fragment din conversaţia lui Joe Hynes şi Alf Bergan petrecută la pub-ul lui Barney Kiernan. Cei doi conlocutori demarează o discuţie despre pedeapsa capitală. Pasajul extirpat e următorul:

„— Şi care e lucrul ăla? zice Joe.

— Mădularul omului sărac când îl spânzură ăia, zice Alf.

— Adicătelea cum? zice Joe.

— Pe Dumnezeul meu, zice Alf. Am auzit asta de la temnicerul şef care era la Kilmainhan când l-au spânzurat pe Joe Brady, invincibilul. Mi-a spus că atunci când l-au dat jos după ce-au tras trapa le stătea învârtoşată în nas ca un vătrai.

— Pasiunea supremă e tare şi-n moarte, zice Joe, cum zicea oarecine.”

Al doilea fragment excizat, din acelaşi episod, e încă mai explicit, în ciuda modalităţii parodice la adresa stilului aşa-zis savant: „Distinsul om de ştiinţă Herr Professor Luitpold Blumenduft a adus probe medicale privind fractura instantanee a vertebrelor cervicale şi sciziunea consecutivă a coardei spinale care ar putea fi socotită, potrivit celor mai larg acceptate tradiţii ale ştiinţei medicale, ca producând în mod inevitabil la pacientul uman un stimulent ganglionar violent în centrii nervoşi, determinând porii aşa-numitelor *corpora cavernosa* să se dilate rapid astfel încât să faciliteze instantaneu fluxul de sânge în acea parte a anatomiei umane cunoscute sub numele de penis sau organul masculin rezultând fenomenul denumit de facultate o erecţie morbidă filoprogenitică în sus şi spre afară *in articula mortis per diminutionem capitis*”. Deşi cuvintele în latină nu conţineau nimic erotic, obscen, lasciv sau pornografic – ele însemnând, literar, „în momentul morţii cauzate de ruperea gâtului” – , foarfeca editoarei renunţă eroic şi la ele…

Efectul a fost, din fericire pentru *The Little Review*, pozitiv. Era dincolo de orice dubiu – lucru afirmat de majoritatea criticilor care au studiat cazul – că prezenţa lor în text ar fi constituit un bun motiv de refuz al difuzării numerelor de revistă. Triumful a fost însă de scurtă durată. În ianuarie 1920, comentariile din acelaşi episod, *Cyclops*, referitoare la insuportabila brutalitate a metodelor de „civilizare” practicate de Imperiul Britanic, agravate de trimiteri directe la casa regală de origine germană şi cu acută referire la „băşinoasa cea bătrână care-a murit”, adică regina Victoria, au fost reprimate brutal. Contextul era el însuşi extrem de neprielnic pentru libera exprimare şi chiar pentru libertatea de acţiune. Încă de la sfârşitul lui 1917, Senatul propusese Amendamentul al Optsprezecelea, privitor la interzicerea băuturilor cu o tărie mai mare de 2,75 grade. În peste jumătate din statele americane legea intrase în vigoare pe 16 ianuarie 1919, iar la nivel federal a fost aplicată pe 17 ianuarie 1920. America intrase, cum se spunea, „pe uscat”. Or, cum o mare parte din conversaţiile din *Ulysses* au loc în localuri publice, unde se consumă băutură din greu, era limpede că, fără să-şi dea seama, publicându-şi cartea în serial în America, Joyce păşise pe un teren minat.

Mai grav, procurorul general Palmer dăduse ordin încă din 2 ianuarie 1920 „la o nouă percheziţie la nivel naţional, în care «peste 4 000 de radicali suspecţi au fost ridicaţi în treizeci şi trei de oraşe mari din douăzeci şi trei de state. Au fost

afectate, practic, toate organizaţiile comuniste din ţară; fiecare lider al mişcării, la nivel naţional sau local, a fost pus în stare de arest». Pe listă se aflau şi membri ai Partidului Comunist al Muncii" (Bosmajian, 2010: 29). Oricâtă simpatie ar fi avut şefii Poştei faţă de demersurile lui John Quinn, situaţia era dramatică. Nici nu mai trebuiau puse la socoteală noile mostre de imoralitate ale lui Joyce din atacurile asupra religiei creştine şi asupra Bibliei, care-i dădeau avocatului fiori. În ce-l priveşte, scriitorul îşi vedea cvasi-imperturbabil de roman, înregistrând cu o satisfacţie aproape cinică destinul cărţii. Nu era prea impresionat de efectele, totuşi, dezastruoase provocate de textele sale. La rândul ei, cenzura nu încetase să-şi exercite rolul de ghilotină cu pretenţii de extirpare a păcatului din mediul social. Scriindu-i lui Harriet Weaver, rândurile sale dau impresia unei stări de somnambulism moral, neştiind că numele de familie Heap aparţinea unei femei, Jane, şi nu unui bărbat:

„Un domn Heaf sau Heap de la *Little Review* mi-a scris o scrisoare prietenoasă şi plină de laude în care spunea că cenzura SUA a ars întregul număr din mai şi a ameninţat că le anulează licenţa dacă vor continua să publice *Ulysses*. E a doua oară când am avut onoarea să fiu ars de când mă aflu pe pământ, aşa încât sper că voi trece prin focul purgatoriului la fel de repede ca şi patronul meu, Sf. Aloysius. Acum lucrez la *Oxen of the Sun*, cel mai dificil, cred, atât de interpretat, cât şi de executat episod dintr-o odisee" (Joyce, 1975: 249). Doar atât: niciun semn de compasiune, de revoltă sau de îngrijorare. Nimic. Doar perspectiva pe jumătate amuzată de a se vedea promovat din cauza unei cărţi anti-creştine în rândul martirilor creştinătăţii…

Beatificarea şi sanctificarea lui Joyce aveau să mai aştepte – la fel şi intrarea la tipar a numărului pe februarie 1920 al revistei. Din cauza prezenţei paginilor „obscene" ale lui *Ulysses*, banii de reclamă se împuţinaseră. Jocul de-a şoarecele şi pisica dintre cenzor şi editor devenise regula de supravieţuire de care, de voie, de nevoie, Margaret Anderson şi Jane Heap au ţinut cont. Cu numărul din martie, ce cuprindea în sumar şi fragmentul final din *Cyclops*, s-a reintrat în normalitate. Apoi, timp de mai multe luni, până în august 1920, se părea că autorităţile aveau treburi mai importante decât să vâneze cuvinte şi expresii licenţioase dintr-un roman care, oricum, nu avea mari şanse să fie înţeles de cineva.

La mijlocul lui octombrie 1919 familia Joyce se reîntorsese la Trieste, unde va rămâne până în vara lui 1920. A fost o „relocare" neinspirată, datorată în mare parte problemelor cu ochii. O notă de la începutul lui 1919 avertiza

că partea finală a lui *Wandering Rocks* îi fusese dictată lui Frank Budgen, Joyce făcând doar corecturile şi revizuirile textului. În martie, textul episodului a fost adus la formă finală şi trimis spre publicare în America, la *The Little Review*.

Lucrul la roman avansează constant, dar greu. În iunie şi iulie 1919 Joyce dă la iveală prima variantă a lui *Cyclops*, iar în Anglia *The Egoist* se pregăteşte să reia capitolul *Wandering Rocks* – ceea ce se va întâmpla în decembrie, fiind, totodată, şi ultimul fragment publicat de revistă. În august şi septembrie recopiază *Cyclops*. Prima variantă a capitolului care avea să marcheze dramatic soarta romanului şi care va duce la suspendarea revistei şi la încheierea publicării în serial a cărţii, *Nausicaa,* e scrisă între noiembrie 1919 şi ianuarie 1920. Neplăcut surprins de intervenţiile în text, Joyce aproape că refuză recunoaşterea paternităţii fragmentului din *The Little Review*. Îi scrie agentului său, James B. Pinker, şi insistă asupra faptului că la publicarea în volum va trebui să se ţină seama de manuscrisul lui, nu de varianta ciuntită din revistă. Variantă care, fireşte, va fi „consolidată" cu „câteva adăugiri"… Ce ascunde această sintagmă se va vedea în faza finală a procesului de tipărire, în toamna şi iarna lui 1921.

Lovitura de trăsnet cade odată cu publicarea celui de-al treilea fragment din *Nausicaa*. Din acel moment, lucrurile devin din ce în ce mai serioase, determinate de intruziunea în istoria romanului a unor personaje sumbre. Dintre acestea, rolul instrumental al lui John Sumner, secretar al Societăţii pentru Eliminarea Viciului, îl depăşeşte pe cel al unui funcţionar vigilent. Sumner e un Malvolio lipsit de umor, cu haina de cioclu încopciată până la ultimul nasture, nimerit pe o plajă de nudişti. Numirea lui John Sumner fusese anunţată, în numărul din 4 octombrie 1915 al lui *The New York Times*, drept o garanţie că activitatea fostului secretar executiv şi fondator al lui Society for the Supression of Vices, Anthony Comstock, va fi continuată „cu vigoare". Şeful *de facto* al cenzurii era de profesie avocat şi provenea dintr-o familie de militari. Enciclopediile vorbesc despre multe dintre deciziile lui ca fiind „controversate" – un termen politicos pentru seria de atacuri a căror descriere exactă ar trebui să conţină termeni precum „odios", „abject", „dezgustător", „hidos", „monstruos". Adică sinonimele intoleranţei, devenite reperul absolut al unei naţiuni ce părea să se acomodeze cu greu la statutul de supraputere cvasi-imperială, adus de încheierea Primului Război Mondial.

Mecanismele de reglare socială şi morală aveau nevoie de indivizi inflexibili – dar şi josnici – produşi în cantităţi industriale de puritanismul atotdominator al veacului al XIX-

lea. Sumner îşi făcuse un obicei din a reprima orice critică la adresa lui ori a instituţiei pe care o conducea, hărţuindu-şi cu violenţă adversarii şi apelând adeseori la justiţie. Suflet înveninat, nu s-a limitat doar la identificarea şi „stârpirea" (ce altă traducere mai potrivită a cuvântului din titlul instituţiei – *supression*?) obscenităţii, ci şi a oricărei idei neconvenabile din punctul lui de vedere. Faptul că a dus o viaţă întreagă pândind primejdiile mai degrabă iluzorii ale „decadenţei" nu l-a împiedicat să trăiască aproape o sută de ani. A murit în 20 iunie 1970, fiind martorul neputincios al publicării şi triumfului cărţii pe care a prigonit-o cu sălbăticie.

Atacul propriu-zis al lui Sumner a fost încoronat cu o plângere oficială depusă la tribunal în septembrie 1920, la o lună după apariţia numărului dublu, pe iulie şi august, al lui *The Little Review*, ce conţinea, cum spuneam, partea a treia a capitolului *Nausicaa*. Împrejurările au şi o doză de ironie. În partea a doua a anului, era preconizată o relaxare a măsurilor restrictive ale Poştei, promiţându-se o „fluidizare" sporită în circulaţia tipăriturilor, în ciuda faptului că situaţia socială era tot mai încordată. O coaliţie a „iconoclaştilor", alcătuită din anarhişti, comunişti şi propagandişti ai amorului liber profitau de orice nemulţumire a sindicaliştilor şi muncitorimii pentru a-şi expune ideile. Mâna nemiloasă a destinului a lucrat însă prin persoana lui John Sumner cu o râvnă nemaiîntâlnită. Dacă în 1912 Societatea newyorkeză pentru eliminarea viciilor arestase şaptezeci şi şase de persoane învinuite de „stricarea moralei" pe binecuvântatul teritoriu american, în 1920 au fost trimişi în tribunal o sută optzeci şi patru.

Explicaţia e simplă: dacă până la sfârşitul secolului al XIX-lea avertismentele şi ameninţările legii Comstock îşi făcuseră efectul, nefiind necesare intervenţii directe ale autorităţilor, Primul Război Mondial stimulase interesul pentru o presă şi o literatură mai „relaxate", pe gustul noii categorii de alfabetizaţi, al căror număr crescuse vertiginos în ultimele decenii. Până şi editorii care-şi făcuseră un renume mizând pe cărţi ce nu încălcau în niciun fel cerinţele epocii puritane, precum Putnam şi Houghton, au început să tragă cu ochiul la „programele editoriale" propuse de mai tinerii Ben Huebsch, Alfred Knopf, M. Lincoln Schuster ori Bennett Cerf (ultimii trei fiind părinţii marilor edituri de azi, Knopf, Simon & Schuster şi Random House). Principalul teren de bătălie se situa în zona sexualităţii, spaţiu interzis până atunci publicului larg. Prin traduceri sau prin producţii ale unei generaţii tinere şi dezinhibate, librăriile începeau să fie asaltate de tratate ştiinţifice, disertaţii, romane şi povestiri centrate pe ceea ce

părea să fi devenit principala obsesie a omenirii: relaţia sexuală.

Numărul din iulie-august 1920 al lui *The Little Review* a ajuns la John Sumner oarecum pe ocolite. Margaret Anderson lansase o campanie publicitară pentru a atrage noi cititori, distribuind revista gratuit la anumite adrese. Aşa se face că un exemplar a intrat în posesia fiicei unui avocat celebru din New York. Persoana respectivă – o tânără respectabilă, în buna tradiţie puritană – fusese cândva martora unei scene identice aceleia în care Bloom, excitat la culme de desuurile lui Gerty MacDowell, se masturbează pe malul mării. Oripilată de ceea ce citise în revistă, tânăra i se adresează tatălui ei, cerând să se ia măsuri împotriva publicaţiei. Tatăl intră în acţiune, adresându-i o scrisoare procurorului general al New Yorkului, Edward Swann. La rându-i, printr-un subordonat, acesta îl contactează pe John Sumner, „specialistul" numărul unu în astfel de chestiuni. Sumner deschide imediat o anchetă, fără a-şi face scrupule din faptul că procedurile cereau ca Societatea pentru eliminarea viciilor să se adreseze justiţiei, şi nu invers.

Pretextând că a cumpărat el însuşi un exemplar al revistei incriminate într-o librărie din Washington Square, Sumner porneşte un proces şi contra acesteia. Astfel, cazul i se înfăţişa în întreaga lui „gravitate". Nu mai era vorba doar de literatură obscenă, ci şi de complicitate la difuzarea ei! Aşadar, un adevărat complot care urmărea pătrunderea pornografiei în căminele oamenilor onorabili – şi, prin urmare, coruperea lor. În aceeaşi balanţă a infamiei atârna şi lipsa de respect a scriitorului irlandez faţă de marele model antic: întâlnirea din *Odiseea* „dintre virginala Nausicaa şi virtuosul Ulise e transformată într-o întâlnire masturbatorie dintre o tânără versată şi un bărbat lipsit de scrupule" (Vanderham, 1977: 39). Cu alte cuvinte, accentul cade în egală măsură pe neruşinarea bărbatului, dar şi pe „disponibilitatea" femeii de a participa la un act imoral.

Teza conform căreia John Sumner se interesa mai curând de faptul că femeia era folosită ca „instrument de emancipare" decât de obscenitatea ca atare nu e lipsită de consistenţă. Sumner era un critic acerb al Amendamentului 19 la Constituţia SUA, prin care femeile primeau drept de vot. Pentru el, aceasta reprezenta doar primul pas spre totala eliberare sexuală a femeii, aceasta putând chiar să procreeze în afara căsniciei şi să nască, aşadar, „copii promiscui", adică cetăţeni neonorabili. În logica lui, statul era profund primejduit de astfel de practici, de care mintea „şireată" a femeii ar fi profitat din plin. *Nausicaa* oferea exact muniţia de care avea nevoie în cruciada lui împotriva emancipării femeii: o tânără

care nu se ruşina de propriii nuri îl ispitea pe bărbat şi-l aducea în situaţia umilitoare de a se autosatisface într-un loc public. Tânăra de pe plaja Sandymount era întruparea absolută a păcatului victorian: „Gerty e şi clasica Tânără care se comportă ca şi cum ar fi devenit deja depravată citind *Nausicaa*" (Kendrick, 1996: 183). Prin urmare, cel vânat nu era în primul rând Bloom, ci voluntar-involuntara lui complice.

Într-adevăr, Sumner părea să fi nimerit peste „cazul" ideal: imoralitate feminină, pornografie, obscenitate, atac la legile puritanismului. Gerty MacDowell e denunţată drept o sursă periculoasă de destabilizare: are o anumită experienţă a practicii erotice solitare şi devine un element incitator în relaţia cu Bloom. Mai grav, Gerty preia iniţiativa, fiind un substitut masculinizat al unui Bloom pasiv, scoţând la iveală forţele răului ce zac adormite în individ. Pentru Sumner, important însă era că personajul lui Joyce întrupa viciul în una din cele mai perverse forme ale sale. Fiinţa de hârtie reprezenta, în mintea lui, un pericol mortal pentru indivizii în carne şi oase: oricine ar fi citit episodul ar fi devenit automat un depravat, un agent al viciului. Deferirea către justiţie a unui asemenea caz se impunea cu necesitate. A făcut personal toate demersurile, obţinând inclusiv exemplarele distribuite de Washington Square Book Shop direct de la sursă şi scriind o plângere către Jefferson Market Police Court împotriva lui Josephine Bell Arens, patroana librăriei. Arens nu era chiar o necunoscută în lumea anarhiştilor newyorkezi, fiind una dintre sprijinitoarele extrem de vocale ale Emmei Goldman.

Speriate de întorsătura lucrurilor, Margaret Anderson şi Jane Heap au apelat la John Quinn. Acesta le-a răspuns cu o maximă iritare. Aproape că se bucura de necazul lor, dar îl enerva şi iresponsabilitatea lui Joyce şi Pound, care nu-şi dăduseră seama de efectul textelor asupra oficialităţilor. Cu toate acestea, a trecut la acţiune, precizând că voia să salveze romanul, nu revista. Într-o conversaţie privată cu John Sumner, obţine exonerarea Josephinei Arens, transferând responsabilitatea asupra celor două editoare. În ciuda sfaturilor lui Quinn de a merge pe o apărare calmă, Anderson şi Heap au optat pentru atacul violent. Deznodământul nu era dificil de anticipat: oricât de călduroasă ar fi fost pledoaria lui Quinn în favoarea lui Joyce, Sumner a rămas neclintit. De altfel, pe parcursul dezagreabilelor întâmplări, John Quinn a dat frâu liber resentimentelor faţă de cele două editoare, nişte „exploatatoare iresponsabile" şi neruşinate.

Ziua procesului, 20 octombrie 1920, i-a pus faţă în faţă, în cadrul audierii preliminarii, pe Anderson, Heap şi Quinn, pe de

o parte, şi John Sumner, pe de alta. Primele rânduri ale sălii de tribunal Jefferson Market Police Court erau ocupate de doamne („unele frumoase, altele indiferente") venite să protesteze contra acuzaţiilor de obscenitate aduse revistei *The Little Review.* Quinn, a cărui eleganţă vestimentară era nepotrivită cu locul care gemea de infractori de diverse rase, cei mai mulţi imigranţi recenţi, şoferi, proxeneţi, târfe, a avut impresia – datorită cuconetului convocat de Anderson şi Heap – că intrase într-un „bordel cu pretenţii". Lucrurile au mers oarecum în favoarea pârâţilor, în mare parte datorită antipatiei judecătorului Joseph Corrigan faţă de Sumner, dar şi prieteniei care-l lega de Quinn. Actul de acuzare spunea, într-un limbaj mai degrabă nătâng, între altele: „Pârâţii sunt acuzaţi de publicarea, tipărirea şi conceperea unei reviste obscene, scabroasă, lascivă, murdară şi dezgustătoare, care revistă înfăţişează scene scabroase şi obscene, şi care revistă e atât de obscenă, scabroasă, lascivă, indecentă şi dezgustătoare, încât o descriere amănunţită a aceleiaşi ar reprezenta o ofensă la adresa curţii şi ar fi nepotrivită pentru a fi înregistrată".

Ideea-pilot a lui Quinn era s-o transforme în pledoaria lui pe Gerty MacDowell într-un fel de reper moral *à rebours*. Rolul ei consta în a-i „îndepărta" pe oameni de ispită, arătându-le faţa respingătoare a sexualităţii. Totodată, el a propus o construcţie sofisticată, vizând eliminarea posibilităţii ca opera în discuţie să fie definită drept un text incitator: „o persoană neexperimentată nu ar putea înţelege aluziile sexuale şi prin urmare nu ar putea fi coruptă de ele; şi, din acelaşi motiv, o persoană care le-ar putea înţelege e deja «educată» şi prin urmare nu ar putea fi coruptă de ele". Din păcate pentru el, sofismul nu s-a bucurat de prea mult succes în faţa judecătorului.

Magistratul a refuzat să ia o decizie doar pe baza acuzaţiilor şi a luat un răgaz pentru a citi el însuşi textul din *The Little Review*. Reîntors după o jumătate de oră, a decis să înainteze cazul Şedinţelor Speciale, spunând că scena ejaculării i se pare a fi, într-adevăr, „pornografică şi murdară". Totodată, a stabilit o cauţiune de câte douăzeci şi cinci de dolari pentru fiecare dintre acuzate. Într-o scrisoare către Pound, Quinn a relatat această primă fază a procesului, iar el i-a redirecţionat-o lui Joyce. Era destul de limpede că scriitorul nu realiza dificultatea situaţiei, „amuzându-se" imaginându-şi reacţia judecătorului la lectura fragmentelor incriminate. Curtea Şedinţelor Speciale era mai puţin dispusă la distracţie, iar cei trei judecători n-au prea gustat spectacolul în care se vedeau implicaţi: „Anderson şi Heap au acţionat încă o dată ignorând sfaturile lui Quinn, venind la tribunal cu o mulţime

de simpatizanţi şi sprijinitori. Au ţinut din nou o conferinţă de presă pe trotuarele judecătoriei, iar Margaret Anderson a făcut următoarea declaraţie: «Peste douăzeci şi cinci de ani lumea va privi cu uimire înfricoşată la oamenii din 1921 care fără niciun motiv au acuzat povestirea lui Joyce din punct de vedere moral. John Sumner nu e calificat să judece *Ulysses*. Judecata privind obscenitatea literaturii trebuie lăsată în seama specialiştilor».

— Ei bine, a spus judecătorul, *prima facie*, obiectul procesului meu îl reprezintă revista. Nu am nevoie de martori, decât în caz de dezacord cu decizia mea. A pus revista la probe şi asta a fost tot" (Younger, 2011: 486).

Apărarea lui Quinn a constat în descrierea şi glorificarea lui Joyce, dar unul dintre judecători l-a oprit, spunând că nu-l interesează faima lui Joyce, ci dacă textele „au încălcat statutul". Quinn s-a pliat imediat pe noua situaţie şi a chemat primul martor, romancierul şi eseistul John Cowper Powys. Considerat de către istoricii literari drept o „victimă" a lui Joyce, Powys era un vorbitor strălucit. Se spunea că dacă n-ar fi existat *Ulysses*, cărţile acestui nou Thomas Hardy ar fi reprezentat cea mai spectaculoasă ruptură de realism din literatura britanică. Era cu zece ani mai mare decât Joyce şi petrecuse în America un sfert de secol, între 1905 şi 1930. La declanşarea procesului, şi-a dat seama că John Quinn a adoptat o strategie greşită şi s-a oferit să depună mărturie în favoarea scriitorului irlandez.

Cel pe care John Sumner îl descrisese drept „englezul degenerat John Powys" intuise bine situaţia şi bănuia că Margaret Anderson va fi condamnată: „Avocatul, John Quinn, a făcut o apărare de mântuială şi condamnarea – o amendă de câte cincizeci de dolari pentru fiecare dintre editoare – era deznodământul preferat de el; principala lui preocupare era ca *Ulysses* să nu fie interzis" (Lane, 1990: 24). Pledoaria lui Powys încerca să „limiteze daunele", susţinând că textul era prea „obscur şi filozofic" pentru a avea efect corupător asupra unor minţi needucate, care nu ar înţelege despre ce e vorba. Al doilea martor, Philip Moeller, preşedintele lui Theatre Guild, a făcut eroarea de a se exprima într-un limbaj pretenţios, cu totul nepotrivit scopului urmărit: „capitolul în chestiune e o relevare în manieră freudiană a minţii subconştiente şi nu văd nicio posibilitate ca aceste relevări să aibă vreo influenţă afrodiziacă". Discursul a fost întrerupt, fireşte, de procurori, iar Quinn a decis să nu-l mai cheme şi pe al treilea martor.

În cuvântul său, Quinn şi-a urmat strategia de a sublinia onorabilitatea creaţiei lui Joyce, plasând-o într-un context artistic inovator: „*Ulysses* poate fi numită o operă futuristică,

dar nu a fost scrisă şi nu e citită de şcolăriţe. Poate că, pe alocuri, textul e dezgustător, dar nu mai mult decât sunt Swift, Rabelais, Shakespeare sau Biblia. Poate că provoacă repulsie, dar nu incită la acte lascive. Personal, nu înţeleg romanul *Ulysses*, dar cred că Joyce şi-a împins prea departe metoda în experimentul său".

A urmat lectura cu voce tare a fragmentelor incriminate, făcută de procuror, care şi-a prefaţat „interpretarea" cu o afirmaţie ce se voia decisivă: „Acest episod intitulat Nausicaa violează legea. Şi nu contează cât de mare scriitor e James Joyce, nu are niciun drept să încalce legea".

Felul în care procurorul a citit textul – cu o furie abia disimulată – i-a prilejuit lui Quinn o intervenţie inspirată: „Priviţi-l! S-a înfuriat la culme! Parc-ar vrea să lovească pe cineva, nu să facă dragoste cu cineva! Or, *Ulysses* tocmai asta face: îi înfurie pe oameni, nu îi aruncă în braţele vreunei sirene!". Amuzaţi, judecătorii au decis să-şi ia răgazul de a citi ei înşişi fragmentul din *The Little Review*, după care au închis şedinţa. Decizia a fost anunţată o săptămână mai târziu, pe 21 februarie 1921. Quinn îi asigurase pe judecători că *Nausicaa* e „capitolul cel mai rău" al romanului, reuşind astfel să se ajungă la o pedeapsă ce consta în amendarea cu câte cincizeci de dolari a celor două editoare. În plus, lui Margaret Anderson şi lui Jean Heap li s-au luat amprentele, ca oricărui infractor dovedit.

Quinn n-a făcut apel, de teama că un alt proces s-ar fi putut extinde asupra tuturor fragmentelor publicate în *The Little Review*, ceea ce ar fi condus, dincolo de orice dubiu, la interzicerea oficială a publicării romanului în Statele Unite. Dar chiar şi fără existenţa unei interdicţii legale, niciun editor american n-a îndrăznit, timp de zece ani, să-şi asume riscul publicării unei cărţi pe care vameşii o declaraseră indezirabilă pe teritoriul ţării şi confiscau orice exemplar trimis din Europa. Prin urmare, soarta romanului părea pecetluită. Temerile lui Pound se adeveriseră până în cele mai mici detalii. Orizontul oricum întunecat se închisese brusc, nemailăsând vreo speranţă că se va găsi un editor dispus să rişte pentru a tipări o carte înfierată cu litera stacojie a infamiei. În plus, nimeni nu ştia cum arătau capitolele nepublicate ori, şi mai rău, cele încă nescrise.

Rezultatul a fost o înrăutăţire a relaţiei dintre toţi cei implicaţi în publicarea lui *Ulysses*. Veşnic nemulţumite, „hrăpăreţele" Anderson şi Heap au dat vina pe obtuzitatea judecătorilor, pe nivelul foarte jos al culturii publice americane, dar mai ales pe inabilitatea apărării lui Quinn. Şi asta, deşi relatările procesului vorbesc despre felul strălucit în

care a apărat cauza romanului, speculând toate slăbiciunile acuzării. Strategia deliberată (şi parţial câştigătoare) a lui Quinn de a insista pe cedările artistice ale romanului a fost considerată una umilitoare. Anderson şi Heap nu admiteau punctul de vedere asumat de Quinn, potrivit căruia o creaţie artistică poate fi obscenă – lucru pe care editoarele lui *The Little Review* nu-l admiteau sub niciun chip. Dimpotrivă, Anderson a folosit o paralelă: nu există nicio legătură între obscenitate şi literatură, aşa cum nu există vreuna între imoralitate şi ştiinţă. Argumentele nu-i lipseau Margaretei Anderson, şi nici intuiţia. Considera că modalitatea ideală de a-i învinge pe acuzatori ar fi fost împingerea discuţiei în zona dezbaterii intelectuale, astfel încât chestiunea centrală să fie întrebarea dacă *Ulysses* este sau nu Artă. Din păcate pentru ea, judecătorii n-au fost deloc interesaţi de o astfel de dezbatere pentru care nu aveau nici pregătirea, nici apetitul cuvenite.

Profesionist obişnuit cu atmosfera şi cu nivelul dezbaterilor dintr-o sală de tribunal, Quinn a ales o cale cu totul diferită. Pentru el, lucrul important era apartenenţa lui Joyce la familia creatorilor, ceea ce făcea automat din *Ulysses* o operă de artă. Totodată, a admis, după cum ştim, că literatura nu excludea cu totul ideea de obscenitate. Numai că *obscenitatea* unei cărţi precum *Ulysses* mai degrabă descuraja decât invita la practicarea viciului. Pentru a dovedi că şansele de a „contamina" cititorii sunt foarte mici, Quinn a pretins că fragmentele sunt, practic, inaccesibile unui cititor cu o educaţie obişnuită. Or, acest argument era destul de apropiat de cel al lui Margaret Anderson, care susţinea că numai cineva incapabil să înţeleagă arta ar crede că Joyce a produs o lucrare pornografică.

Imediat după anunţarea verdictului, Ernest Boyd, un fost diplomat englez care scria în principal la *American Mercury* al lui H.L. Mencken, a comentat decizia plângându-se de înapoierea culturală a magistraţilor americani. Le lipsea, în opinia lui, „acel punct de vedere civilizat asupra artei exprimat de decizia francezilor de a-l exonera pe Flaubert de acuzaţia că ar fi corupt, prin *Madame Bovary*, în 1857, morala publică. Susţinând că argumentele acuzării nu difereau cu mult de cele folosite contra editorilor lui *The Little Review,* Boyd a adăugat că acuzatorul în cazul francez a avut «onestitatea elementară de a mărturisi de la început că pasajele izolate nu sunt un test întru totul onest privind ansamblul operei». Boyd ridică astfel o întrebare crucială privitoare la urmărirea penală a capitolului *Nausicaa* din *The Little Review*. Şi anume, la care ansamblu al operei se referă Quinn (şi acuzatorul)?" (Vanderham, 1997: 55).

În această scăpare de logică trebuie să citim îngrijorarea lui Quinn faţă de soarta romanului după ce va fi fost încheiat. Avocatul intuia că bătălia privitoare la *The Little Review* era dinainte pierdută. Revista se remarcase de prea multe ori prin poziţii violente împotriva oficialităţii pentru ca aceasta să nu replice cu duritate atunci când avea toate atuurile în mână. Maniera bulevardieră prin care Anderson şi Heap încercaseră să contraatace – mizând totodată pe o reclamă în favoarea propriei afaceri, numită *The Little Review* – se întorsese contra lor. Quinn viza deja viitorul al doilea, cel de după terminarea romanului. Or, în această perspectivă, era obligatoriu ca, la momentul tipăririi, cartea să nu târască după sine prea multe tinichele. După războaiele de hărţuire la care fusese supus din cauza fragmentelor, era nevoie de replica masivă pe care doar întregul o putea da. De altfel, doisprezece-treisprezece ani mai târziu, când romanul va avea parte de un alt proces răsunător, acesta avea să devină principalul argument în favoarea permisiunii de a beneficia de liberă circulaţie pe teritoriul american – inclusiv de a fi tipărit.

Fiind singura lui sursă de câştig, Joyce nu era de acord cu încetarea publicării în serial a cărţii. Trăind departe de strania atmosferă a Americii imediat după Primul Război Mondial, el nu avea acces la bătălia crâncenă ce se dădea între forţele sociale conservatoare şi dorinţa disperată a tinerei generaţii de a elimina tabuurile morale. El judeca situaţia prin prisma unui soi de cavalerism social şi politic pe care-l întâlnise în anii petrecuţi pe Vechiul Continent. Or, America era o ţară a reacţiilor în lanţ, a exploziilor admirative, dar şi a comploturilor reacţionare instrumentate de instituţii şi indivizi versaţi în arta reprimării tendinţelor reformatoare. Condamnarea lui Margaret Anderson şi a lui Jane Heap a fost receptată în mediile editoriale cu previzibilă teamă. B.W. Huebsch, editorul american al lui Joyce, care se implicase admirabil în sprijinul scriitorului irlandez pe care nu dorea să-l tipărească nimeni în America, i-a notificat lui Quinn decizia de a nu tipări *Ulysses* – în ciuda interesului pe care-l arătase faţă de carte. Huebsch o vizitase la Londra pe Harriet Weaver, în vara lui 1919, cu speranţa de a semna contractul pentru editarea cărţii. Joyce însuşi îl informase despre progresul scrisului său, anunţându-l, plin de optimism, că având aproape încheiat capitolul *Oxen of the Sun*, nu-i mai rămânea de scris decât *Circe* şi finalul romanului.

Pe de altă parte, John Quinn, desăvârşit cunoscător al situaţiei, i-a descris lui Joyce în amănunţime ce i s-ar întâmpla unei edituri americane în cazul în care şi-ar fi asumat publicarea cărţii în forma cunoscută: interzicerea difuzării,

arestarea editorului şi un proces în urma căruia acesta ar fi, dincolo de orice dubiu, condamnat. Nici întâlnirea dintre Huebsch şi Joyce la Paris, în toamna lui 1920, nu decursese prea bine: „Din punctul de vedere al amândurora, întâlnirea fusese un dezastru. Într-un efort suprem de a-l convinge pe Joyce despre dificultăţile publicării lui *Ulysses* în America, Huebsch a vorbit pe şleau despre problemele inevitabilei cenzurări. Huebsch a propus eliminări şi modificări ale textului astfel încât să satisfacă autorităţile din Statele Unite, dar Joyce nici n-a vrut să audă, deşi primise deja scrisoarea lui Quinn. În ciuda adevărului conţinut de avertismentele lui Huebsch, cei doi s-au despărţit în termeni reci, cu sentimentul autorului că încrederea în editorul lui din New York a fost serios zdruncinată" (McCullough, 1990: 189-190). Rând pe rând, alţi potenţiali editori se văd obligaţi să decline oferta, deschizând în faţa lui Joyce perspectiva sumbră de a fi proprietarul unui manuscris gigantic pe care nu voia să-l publice, pe întreaga planetă, nimeni.

N-a fost vorba de o sincopă de scurtă durată. Ecourile condamnării revistei newyorkeze vor fi durabile şi Joyce, mutat în vara lui 1920 la Paris, a început să-şi dea seama de gravitatea situaţiei. Nu-i rămânea decât să continue să scrie, neabandonând – aşa cum îi ceruse şi Quinn – linia pe care şi-o asumase. Scria ca şi cum nu ar fi existat cenzură, ca şi cum curajul editorilor ar fi fost mai mare decât frica lor (şi nu invers), ca şi cum la putere s-ar fi aflat anarhismul admiratoarelor Emmei Goldman, şi nu virulenţa mohorâtă a supravieţuitorilor puritanismului american. Chiar dacă, în perspectivă istorică, cele patru lovituri cvasi-mortale aplicate de US Post Office unor episoade din *The Little Review* reprezintă tot atâtea recunoaşteri ale incapacităţii autorităţilor de a se plia pe noile realităţi sociale şi morale, Joyce a trebuit să ţină seama de impulsurile venite din exterior. Era prea târziu ca formula gândită într-un crescendo al îndrăznelii să mai fie deturnată. Dar prudenţa avea să se instaleze câţiva ani mai târziu, când Joyce a început scrierea ultimei sale mari cărţi, *Finnegans Wake*.

Or, acest lucru reprezintă un paradox: Joyce a profitat cel mai puţin de pe urma enormei breşe create de cartea sa. O întreagă generaţie de autori „îndrăzneţi" au dat frâu liber unei inspiraţii care făcea din aluziile sexuale şi din descrierile mai degrabă ermetice ale lui Joyce nişte încercări şcolăreşti. Deşi *Finnegans Wake* părea terenul desăvârşit pentru desfăşurarea unor ample manevre în zona eroticului, Joyce a preferat o abordare prudentă, privilegiind aluzia şi metafora, în detrimentul descrierii crude. Prudenţa maturităţii a înlocuit

impetuozitatea perioadei în care i se părea că libertatea creaţiei artistice reprezenta forma supremă de omologare a unei vieţi creatoare. Şi totuşi, cartea a continuat să fie vânată cu o încrâncenare asemănătoare celei a comisarului Javert pornit pe urmele lui Jean Valjean sau a urii nebuneşti a locotenentului Ferand faţă de Armand D'Hubert din „povestirea militară" *Duel,* a lui Joseph Conrad. După apariţia ei în Franţa, la editura improvizată Shakespeare and Company, a librăresei-intelectuale Sylvia Beach, John Sumner a făcut o cauză de onoare din confiscarea oricărui exemplar dosit prin librăriile ori anticariatele din New York.

Aversiunea a mers atât de departe, încât a cerut până şi „arestarea" câtorva zeci de exemplare din eseul critic al lui Paul Jordan Smith, *A Key to the Ulysses of James Joyce*. Cartea apăruse în 1927 la editura Covic/Friede din New York, fiind una dintre primele monografii dedicate scriitorului irlandez, o prezentare descriptivă a romanului, în care efuziunile admirative alternau cu distanţările înfiorate. Pe de o parte, Smith sublinia calităţile strălucitoare ale romanului („E posibil ca *Ulysses* să nu convingă pe toată lumea; chiar şi simpla citire reprezintă un efort formidabil; dar ca sursă de inspiraţie, e o mină inepuizabilă de comori stranii, o adevărată enciclopedie a sufletului uman şi un cântec al extazului. Dar el poartă un mesaj universal – un ţipăt straniu din înseşi adâncimile Dublinului până la marginile lumii –, ţipătul conştiinţei torturate, «agenbite of inwit»"). Pe de altă parte, el nu se sfia să pună în evidenţă căderile: „E o carte vulgară, cu siguranţă – vulgară ca o oală de noapte, vulgară ca însăşi viaţa. Dar e salvată de erupţii singulare de frumuseţe; alunecă dinspre duhorile mării spre tărâmurile eterului luminos. Are de toate: realism şi romantism, înţelepciune şi prostie, odioşenie scabroasă şi aspiraţie transcendentală. Şi, vai, finalmente, probabil că n-a mai existat vreo carte, de la inventarea tiparului, sortită să exercite o influenţă atât de nefastă şi perversă ca *Ulysses*. Ea e Demogorgonul literaturii" (Smith, 1927: 89). Trecuseră şapte ani de când Sumner obţinuse interdicţia de tipărire în revistă a serialului „scandalos", dar furia distructivă nu i se potolise.

Şi totuşi, Joyce a învăţat o lecţie din duşul rece aplicat de oficialitate. A înţeles că se poate sustrage represiunii adâncind cât mai mult şi complicând formele de comunicare. Apelul din ce în ce mai substanţial la limbile străine în text e un reflex de apărare în faţa foarfecii nemiloase a cenzorului: acesta era obişnuit să expurge mai întâi cuvinte şi abia apoi idei. În acelaşi timp, evoca din ce în ce mai des în corespondenţă speranţa de a-şi vedea cartea tradusă „în greacă ori bulgară",

dar şi în limbi exotice africane ori chiar în japoneză. Aceste fantasme auctoriale sunt, de fapt, o formă de apărare. Transpunerea creaţiei într-un limbaj inaccesibil cenzorilor a devenit ea însăşi o sursă de creaţie. Faptul că Joyce a acceptat pe loc, fără nici cea mai mică ezitare, propunerea Sylviei Beach de a deveni editorul cărţii trebuie citită prin prisma angoaselor provocate de refuzul compact venit din spaţiul lingvistic anglo-saxon.

Interpretările potrivit cărora una din obsesiile lui Joyce ar fi fost aceea de a „oferi obscenităţii prilejul de a se simţi în siguranţă în literatură" (Vanderham, 1997: 50) nu trebuie luate prea în serios. Apelul său la terapia prin cuvinte tari ţinea de logica internă a naraţiunii, de consecinţa inevitabilă a viziunii enciclopediste. Aceasta include şi sublimul, dar şi scatologicul. Şi suavul, dar şi obscenul. Şi tandreţea, dar şi acuplarea violentă. Frica de cenzură a împins toate aceste obsesii spre adâncimi, modelând romanul *Finnegans Wake*. Nu e exagerat să vorbim, în cazul marii creaţii nocturne – în opoziţie cu dominanta diurnă a lui *Ulysses* –, de o luptă cu cenzorul. Nu doar la figurat, prin obscurizarea excesivă, delirantă, a strategiilor creaţiei, ci şi la propriu. Joyce a refuzat să accepte transformarea cărţii într-o nouă ţintă, astfel încât ea nici n-a purtat, pe perioada redactării, un titlu. Era, neutru, un *Work in Progress*, un produs anonim, aproape abstract, care n-ar fi trebuit să suscite în vreun fel interesul cenzurii.

Mai mult: Joyce a refuzat să facă, din aceeaşi teamă de răstălmăcire a intenţiilor sale, lecturi publice din *Finnegans Wake*. În perspectivă psihanalitică, viaţa lui Joyce a căpătat sens doar prin opoziţie, refuz şi respingere. Exilul i-a oferit suprema justificare existenţială, după cum cenzura (lingvistică) l-a mai despărţit odată de spaţiul cultural căruia îi aparţinea în mod firesc. Două complexe adânci se alimentau astfel reciproc, în numele supravieţuirii prin creaţie. Cu *Dubliners*, fusese victima cenzurii „neoficiale" a comunităţii irlandeze ce vâna situaţii reale transpuse în „scenetele" cotidiene cu iz metafizico-hemiplegic. Cu *A Portrait,* a cunoscut intoleranţa profesională a tipografilor, care au eliminat cu de la sine putere fragmente din roman. În fine, prin *Ulysses* a avut onoarea de a-şi vedea cartea sufocată încă înainte de-a fi încheiat-o. Era un viol atroce, echivalent cu uciderea pruncului nedesprins de placenta maternă.

Oficial, *The Little Review* a fost suspendat în 20 decembrie 1920. Joyce se afla de câteva luni la Paris, după ce reinserţia la Trieste se încheiase cu un eşec. A refuzat invitaţia lui Pound de a-l vizita la Sirmione, invocând, între altele, catastrofele feroviare şi orarele imposibile. I-a propus chiar o

improbabilă întâlnire la… Londra, conştient că nici acest lucru nu se va produce. Deşi, pe de altă parte, avea toate motivele din lume să-şi dorească o evadare din infernul în care se trezise revenind în Italia: „Motivele mele pentru a călători în nord sunt acestea. Am nevoie de o lungă vacanţă (prin asta nu înţeleg abandonarea lui *Ulysses*, ci liniştea pentru a-l încheia), departe de locul ăsta. Fără să spun nimic despre acest oraş (*de mortuis nil nisi bonum*), situaţia mea în ultimele şapte luni a fost foarte neplăcută. Locuiesc într-un apartament cu unsprezece persoane şi doar cu multă greutate am putut dobândi timp şi linişte pentru a scrie aceste două capitole" (Joyce, 1975: 253).

Tabloul era însă infinit mai sumbru. Problema locativă era cea mai neînsemnată dintre cele cu care se confrunta atunci Joyce. Descrierea jalnicei situaţii era demnă de pana unui scriitor realist din perioada de maximă înflorire a ideologiei socialiste: „Al doilea motiv e îmbrăcămintea. Nu am deloc şi nici nu pot să-mi cumpăr. Ceilalţi membri ai familiei au încă haine onorabile, cumpărate în Elveţia. Port pantofii fiului meu (care sunt cu două numere mai mari) şi costumul lui uzat care mi-e prea îngust la umeri, iar alte articole vestimentare le aparţin sau le-au aparţinut fratelui şi cumnatului meu. Aici n-am să pot să-mi cumpăr nimic. Un costum costă, din câte mi s-a spus, 600-800 de franci. O cămaşă costă 35. Pot supravieţui cu ce am, dar nimic mai mult. De când am venit aici nu cred să fi schimbat o sută de cuvinte cu cineva. Îmi petrec cea mai mare parte a timpului stând răşchirat de-a curmezişul a două paturi, înconjurat de munţi de însemnări. Ies din casă la 12.22 şi parcurg aceeaşi distanţă de-a lungul aceloraşi străzi, cumpăr Daily Mail pe care-l citesc soţia şi fratele meu şi mă întorc. La fel şi seara" (Joyce, 1975: 253).

Descrierea condiţiilor inumane continuă cu evocarea patului (de fapt, două sofale) pe care dorm copiii şi cu schimbul valutar dezavantajos. Ar putea da lecţii particulare, dar nu vrea. Se mulţumeşte cu ceea ce câştigă de la şcoală (ridicată între timp la rang de universitate), dar are de gând să-şi dea demisia. Nu găseşte un apartament convenabil, aşa încât plănuieşte să se întoarcă pentru trei luni în Irlanda, pentru a continua să scrie *Circe* şi încheierea romanului. E conştient de tulburările prin care trecea ţara, aşa că o soluţie ar fi să stea în Anglia, deşi costurile vieţii sunt acolo chiar mai scumpe. Toate aceste mărturisiri au însă aerul confuz al unui individ ce nu-şi mai găseşte locul nicăieri. În ciuda dezagrementelor reale, existenţa cotidiană nu era chiar atât de dramatică. Acesta e contextul în care i-a propus lui Pound să se întâlnească la Londra la sfârşitul lui iunie.

De întâlnit se vor întâlni, însă la Sirmione. Pound îi propune chiar să se mute acolo şi să-şi cumpere haine la Veneţia – demontând astfel, cu fină ironie, mecanismul autocompătimirii declanşat de Joyce. Pe 8 iunie 1920, Joyce soseşte în minunatul oraş de pe malul lacului Garda, unde Pound venise spre odihnă după alte două sejururi la fel de plăcute la Toulouse şi la Veneţia. În scrisoarea de invitaţie, Pound îl ademenise cu prezenţa duhului lui Catullus (poetul latin locuise la Sirmione, unde familia sa avea o vilă) şi cu potenţiala vizită a lui T.S. Eliot. Dar mai ales cu „aerul, lacul, măslinii şi mâncarea". După două sau trei încercări (situaţia căilor ferate italiene era, la încheierea războiului, cu adevărat dezastruoasă), Joyce a ajuns, în fine, la Sirmione. Era prima lor întâlnire, după ani de corespondenţă şi complicitate intelectuală extrem de strânsă. Într-o scrisoare către John Quinn, Pound redactează un scurt raport privind istorica întâlnire:

„Joyce – plăcut; în spatele carapacei de irlandez arţăgos, am avut impresia că omul adevărat e autorul lui *Chamber Music*, cel sensibil. Restul e geniul; imprimarea realităţilor în temperament, temperamentul delicat al primelor poeme. O concentrare şi o putere de absorbţie care o întrece pe cea a lui Yeats – Yeats nu s-a avântat niciodată într-un demers care să pretindă concentrarea lui *Ulysses*.

Dar şi o mare oboseală, deşi e mai robust decât mă aşteptam, şi se pare că şi-a revenit bine în urma operaţiei la ochi. […] E, bineînţeles, încăpăţânat ca un catâr, sau ca un irlandez, dar n-am găsit vreun motiv să cred că e *iraţional*. În ce priveşte situaţia lui personală etc., toate lucrurile s-au limpezit prin discuţie. Are întru totul dreptate să nu-şi întrerupă munca pentru a scrie articole întâmplătoare pentru bani. E mai bine, în fond, inclusiv din motive practice. Are dreptate şi să rămână la Trieste, cel puţin deocamdată. Atât clima, cât şi alte considerente" (Pound, 1950: 153). Expediţia se soldează şi cu un generos „transfer de haine" dinspre Pound spre Joyce, imortalizat de acesta din urmă într-o poezioară nătângă, scrisă pe dosul unei scrisori adresate anterior lui Pound: „A bard once in lakelapped Sermione/ Lived in peace eating locusts and honey/ Till a son of a bitch/ Left him dry on the beach/ Without clothes, boots, time, quiet and money" (într-o transpunere aproximativă: „Un bard de pe-al lui Sirmione lac/ Trăia în pace, mâncând lăcuste şi miere la vrac/ Până când un ticălos/ L-a jumulit până la os/ De haine, pantofi, timp, linişte şi bani, venindu-i de hac").

În privinţa strategiilor de salvare a lui *Ulysses,* urechile lui Joyce au rămas la fel de surde precum ale marinarilor lui

Odiseu după ce-au fost umplute cu ceară. E uimitoare însă uşurinţa cu care şi-a asumat sugestia lui Pound de a pleca definitiv din Trieste. Şi asta, deşi avea un loc de muncă asigurat la universitate. Ţinta era Londra, dar numai după o vizită de o săptămână, două la Paris. Şi-a prezentat demisia, cerând, totuşi, ca postul să-i fie dat fratelui său, Stanislaus (lucru care se va întâmpla doar peste un an). Şi-a luat rămas bun de la prietenii vechi, Ettore Schmitz, Benco, Silvestri şi Francini. Despărţirea a fost emoţionantă, dar şi frustrantă: dintr-un motiv banal, Stanislaus a refuzat să-i însoţească la gară. Din acel moment, relaţiile dintre fraţi s-au răcit definitiv. În ciuda faptului că au continuat să-şi scrie, ba chiar s-au şi văzut de câteva ori, tensiunea instalată la Trieste nu s-a risipit niciodată. După o călătorie de câteva zile, care a inclus şi un popas la Veneţia şi altul la Dijon, pe data de 8 iulie „clanul celtic" ajungea la Paris. Aici, aşa cum avea să scrie memorabil marele său biograf, „a venit să stea o zi, dar a rămas douăzeci de ani" (Ellmann, 1982: 482).

# Sylvia Beach, între Shakespeare şi companionul său, Joyce

Sosirea la Paris a marcat începutul unei schimbări radicale în stilul de viaţă al scriitorului. Era, de-acum, un nume cunoscut şi deprinsese talentul de a-şi administra imaginea publică într-un mod cât mai avantajos. În ciuda inerentelor greutăţi (copiii nu ştiau franceză – iar Nora nici atât –, nu avea nicio sursă de venit constantă etc.), exista măcar avantajul că scăpase de familia numeroasă, rămasă la Trieste. Ca de obicei, ajutorul lui Pound s-a dovedit decisiv (copiii, care continuau să vorbească între ei în italiană, îl porecliseră *Signor Sterlina*, de la „sterling pound", moneda britanică). I-a făcut rapid rost de o traducătoare pentru *A Portrait* (cartea avea să fie publicată în franţuzeşte abia în martie 1924, sub titlul *Dedalus*). În paralel, Pound nu precupeţea niciun efort pentru a convinge jurnaliştii să scrie despre genialitatea lui Joyce, asigurându-i o celebritate care, deşi îl jena, îi era foarte folositoare pentru rezolvarea

constantelor şi supărătoarelor chestiuni legate de existenţa cotidiană – inclusiv obiceiul de a împrumuta bani de la persoanele sus-puse pe care ajunsese să le cunoască prin intermediul lui Pound.

A început chiar să aibă conversaţii despre scriitorii francezi contemporani. Îi plăcea Gide (nu chiar în întregime: *Corydon* îi repugna), dar nu vedea nimic deosebit la Proust. Jenny Serruys – căsătorită ulterior cu William Aspenwall Bradley –, deja un influent agent literar, i-a tradus şi, ulterior, a produs piesa *Exiles*. Din aproape în aproape, îi va cunoaşte pe Paul Valéry, pe Julien Benda, pe Adrienne Monnier, patroana librăriei „La Maison des Amis des Livres". Dar mai ales pe Sylvia Beach, companioana de viaţă a domnişoarei Monnier şi patroană, ea însăşi, a unei mici *bookshop* de pe strada Dupuytren, „Shakespeare and Company". Întâlnirea va schimba destinul ambilor protagonişti – al lui Joyce, ca scriitor, al Sylviei Beach, metamorfozată din librăreasă în editoare al cărei nume va face înconjurul planetei.

Americancă provenită dintr-o familie al cărei tată era un pastor prezbiterian, Sylvia a crescut în atmosfera elevat-intelectuală a uneia din marile universităţi ale lumii, Princeton. Sylvester Woodbridge Beach era atât de apropiat de viitorul preşedinte Woodrow Wilson (profesor şi, ulterior, rector al universităţii Princeton), încât a fost chemat de acesta la Washington pentru a oficia căsătoria a două dintre fiicele sale, Jessie şi Eleanor. La moartea marelui preşedinte, reverendul a participat la serviciul liturgic. În ciuda originilor anglo-saxone, dl Beach se simţea, în adâncul sufletului, un *latin*. Perioada petrecută în Franţa, unde tatăl ei a fost invitat să conducă, la Paris, o şcoală pentru studenţii americani, i-a sădit şi Sylviei, încă din anii copilăriei, o iubire definitivă pentru ţara lui Voltaire şi Rousseau.

În 1917, Sylvia Beach a revenit pe malurile Senei, pentru a cerceta „la sursă" literatura contemporană a Hexagonului. Sora ei, Cyprian, o frumuseţe care atrăgea bărbaţii cu o forţă magnetică, studia muzica, visând să devină cântăreaţă de operă. Unul dintre admiratorii ei înfocaţi era Louis Aragon, care pe atunci cocheta cu Dadaismul. Într-un acces de sinceritate, Aragon i-a mărturisit Sylviei că îşi transferase pasiunea devastatoare pentru *mumia* de la Luvru a Cleopatrei asupra surorii sale…

Momentul decisiv pentru existenţa Sylviei Beach l-a constituit descoperirea unei librării de pe rue de l'Odéon, numărul 7. Patroana acesteia era o tânără pe nume Adrienne Monnier. Văzând-o uşor derutată, a întâmpinat-o cu multă căldură – lucru neaşteptat într-un Paris unde de obicei

localnicii erau foarte rezervaţi faţă de străini. Căldura a crescut când domnişoara Monnier a aflat că vizitatoarea e americancă. În toată perioada războiului, „La Maison des Amis de Livres" a rămas locul preferat al Sylviei. Curând, a început să frecventeze lumea literară, fiind o prezenţă permanentă la lecturile publice ale autorilor vremii. Unele dintre ele aveau loc chiar în librăria Adriennei Monnier, iar simpla enumerare a autorilor îţi taie răsuflarea: Gide citind din creaţia lui Paul Valéry, Jules Romains, venit direct de pe front, intonând un poem pacifist, Jean Schlumberger, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue perorând cu vervă. Tot acolo îşi interpretau cele mai noi compoziţii muzicale Erik Satie şi Francis Poulenc.

Expusă unei irezistibile „agresiuni" culturale, Sylvia Beach a hotărât să „implementeze" modelul Monnier, proiectând o filială a librăriei în America, la New York. Din păcate, banii trimişi de mama ei n-au fost suficienţi pentru a pune în aplicare planul. Pe de altă parte, ideea de a rămâne în Franţa i se părea tot mai atrăgătoare. Pentru a scurta povestea, e suficient să spunem că, în cele din urmă, Sylvia Beach s-a hotărât să deschidă o bibliotecă-librărie cu cărţi americane şi englezeşti – un pandant la „aşezământul cultural" al Adriennei Monnier. Norocul de a găsi un local potrivit în apropiere de rue de l'Odéon – pe strada Dupuytren, la numărul 8 – a accelerat lucrurile. După câteva luni de pregătiri, în 19 noiembrie 1919, uşa a fost deschisă vizitatorilor. Sylvia Beach evocă autorii şi cărţile oferite de localul ce purta un nume sortit să ajungă celebru – *Shakespeare and Company*:

„În vitrină se aflau operele Patronului nostru, ale lui Chaucer, T.S. Eliot, Joyce şi aşa mai departe. Era şi cartea englezească favorită a Adriennei, *Trei oameni într-o barcă*. Înăuntru, pe un suport, se găseau exemplare din revistele *Nation*, *The New Republic*, *The Dial*, *The New Masses*, *Playboy*, *Chapbook*, *The Egoist*, *The New English Review* şi alte publicaţii literare. Pe pereţi atârnasem cele două desene ale lui Blake pe care le aveam şi fotografii ale lui Whitman şi Poe. Apoi, două fotografii ale lui Oscar Wilde, în pantaloni de velur şi cu pelerină. Erau înrămate împreună cu câteva scrisori ale lui Wilde, pe care mi le dăduse un prieten al lui Cyprian, Byron Kuhn" (Beach, 1991: 20).

Celebritatea librăriei „Shakespeare and Company" nu li se datorează însă scriitorilor şi intelectualilor francezi care i-au păşit pragul şi au continuat s-o facă până la închiderea acesteia în timpul ocupaţiei naziste a Parisului. În cartea ei de amintiri, intitulată – cum altfel? – *Shakespeare and Company*, publicată în 1959, Sylvia Beach face o amplă trecere în revistă a marilor personalităţi ce ajunseseră dependente de cărţile din rue

Dupuytren (mutată ulterior pe rue de l'Odéon, în proximitatea paradisului livresc al Adriennei Monnier). Fără excepţie, toţi vizitatorii cu preocupări culturale i-au devenit prieteni. Lucru nemaiîntâlnit, nu există în întreaga carte a Sylviei Beach un singur cuvânt dezaprobator la adresa cuiva – ceea ce ar putea constitui un bun manual de comportament pentru scriitorii şi artiştii de pretutindeni. Iată doar o parte dintre cei aflaţi de lista de „celebrităţi şi prieteni": Ezra Pound (soţia acestuia, Dorothy Shakespear – fără „e" final –, avea să picteze portretul Marelui Will pentru firma Sylviei), Sherwood Anderson, Valéry Larbaud, George Moore, Harriet Shaw Weaver, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Thornton Wilder, Djuna Barnes, Archibald MacLeish, F. Scott Fitzgerald, Bryher McAlmon şi soţul ei, Robert, şi mulţi alţii. Li se adăugau francezii, între care, printre cei mai apropiaţi, s-au aflat André Gide, Paul Valéry, André Chamson şi Jean Prévost.

Faima librăriei e însă legată, aşa cum spuneam, de numele lui James Joyce. Şi, mai mult decât de el, ca persoană, de faptul că – în condiţiile în care nu se găsea în lumea anglo-saxonă editor pentru *Ulysses* – fiica pastorului prezbiterian din Princeton ia decizia eroică de a publica romanul, deja pus la index, sub sigla firmei pe care o înfiinţase. Iată, în cuvintele Sylviei Beach, momentul în care va face cunoştinţă cu deja celebrul scriitor (care începuse de curând al treilea mare exil al său, după Trieste şi Zürich):

„L-am întâlnit pe James Joyce în vara lui 1920, când librăria mea încă nu împlinise un an. Într-o după-amiază de duminică fierbinte şi umedă, Adrienne se pregătea să meargă la un party la André Spire. A insistat s-o însoţesc, asigurându-mă că soţii Spire vor fi încântaţi, dar am refuzat. Deşi admiram poezia lui Spire, nu-l cunoşteam personal. În cele din urmă, Adrienne a învins, ca de obicei, şi am plecat împreună la Neuilly, unde locuia atunci familia Spire.

Aveau un apartament la etajul al doilea al unei case, la numărul 34, pe strada Bois de Boulogne. Îmi amintesc pomii umbroşi care o împrejmuiau. Spire, care amintea de Blake, cu barba lui biblică şi coama cârlionţată, şi-a întâmpinat cu multă căldură oaspetele neinvitat şi m-a luat imediat deoparte şoptindu-mi: «E aici scriitorul irlandez James Joyce».

Îl divinizam pe Joyce, şi, auzind vestea neaşteptată, am fost atât de înspăimântată, încât am vrut să fug, dar Spire mi-a spus că soţii Pound îi aduseseră pe soţii Joyce – pe Ezra îl puteam zări prin uşa deschisă. Îi cunoşteam pe soţii Pound, aşa că am intrat. Acolo, tolănit într-un fotoliu mare, era Ezra. Potrivit unui articol al meu din *Mercure de France*, Pound purta o cămaşă albastră şic, asortată cu ochii lui, dar el mi-a

scris imediat că n-a avut niciodată ochi albaştri. Prin urmare, retrag ochii albaştri! Am văzut-o pe doamna Pound şi m-am dus să vorbesc cu ea. Era angrenată într-o discuţie cu o tânără atrăgătoare, pe care mi-a prezentat-o ca fiind doamna Joyce. Apoi a plecat şi ne-a lăsat împreună" (Beach, 1991: 34-35).

Să recapitulăm câteva date din tabloul general: după ce, în urma scandalurilor repetate, a acuzaţiilor de imoralitate şi pornografie, editorii din Marea Britanie şi Statele Unite refuzaseră să publice cartea, Joyce se afla în situaţia disperată de a avea aproape gata un manuscris uriaş (în forma finală, *Ulysses* ajunge la 732 de pagini) şi de a nu reuşi să-l tipărească. Dacă mai ţinem cont şi de faptul că anterioarele lui cărţi, *Dubliners* şi *A Portrait of the Artist as a Young Man,* fuseseră, din punct de vedere comercial, eşecuri, situaţia lui Joyce şi a manuscrisului său părea – fără a exagera deloc – pecetluită.

Revenind la după-amiaza din vara lui 1920, Sylvia Beach rememorează momentul precis al întâlnirii cu scriitorul: „Lăsând-o pe Adrienne să se ciondănească cu prietenii, am păşit într-o cameră tapetată până în tavan cu cărţi. Acolo, într-un colţ, aplecat între două rafturi, se afla Joyce. Tremurând, am întrebat: «Sunteţi cumva marele James Joyce?». «James Joyce», mi-a replicat el. Ne-am strâns mâinile; adică, el şi-a pus mâna subţire şi descărnată în palma mea aspră – dacă putem numi asta strângere de mână.

Era de înălţime medie, subţire, uşor adus de spate, zvelt. Îi observai de îndată mâinile, care erau subţiri. Pe degetul mijlociu şi pe inelarul mâinii stângi purta inele, pietre în monturi late. Ochii, de un albastru profund, cu lumina geniului în ei, erau neasemuit de frumoşi. Am observat, totuşi, că ochiul drept avea o lumină neobişnuită şi că lentila corespunzătoare a ochelarilor era mai groasă decât cea stângă. Avea părul des, cenuşiu, ondulat şi pieptănat înalt, dinspre frunte spre vârful capului. Îmi lăsa impresia unei sensibilităţi cum nu mai întâlnisem la nimeni. Avea pielea de culoare deschisă, puţin înroşită şi câţiva pistrui. Îşi lăsase şi un cioc subţire. Nasul îi era ferm desenat, iar buzele subţiri bine conturate. Mă gândeam că trebuie să fi fost foarte frumos în tinereţe.

Vocea lui Joyce, cu intonaţia dulce urcând asemeni celei a unui tenor, m-a fermecat. Pronunţa cuvintele extraordinar de clar. Felul în care rostea anumite cuvinte, precum *book* (b*oo*----k) şi *look* (l*oo*----k) şi cele care începeau cu *th,* era irlandez şi vocea ca atare era irlandeză. În rest, nu era nimic altceva care să deosebească engleza lui de cea a englezilor. Se exprima simplu, dar, aşa cum mi-am dat seama, cu grijă pentru alegerea cuvintelor şi a sunetelor – în parte, desigur, datorită iubirii lui

faţă de limbaj şi a urechii muzicale, dar şi pentru că, am impresia, petrecuse atât de mulţi ani predând engleza" (Beach, 1991: 35-36).

În timp ce schimbau amabilităţi, Sylvia Beach a observat o ciudăţenie a lui Joyce: lătratul unui câine (care s-a dovedit a fi un patruped paşnic ce alerga după o minge) îl făcu să tremure de frică. Ştim, de asemenea, că îi era îngrozitor de teamă de fulgere şi tunete – însuşiri pe care le va transfera, în *Ulysses*, asupra lui Stephen Dedalus. Dar aceste amănunte erau, pentru patroana librăriei „Shakespeare and Company", motive suplimentare de a se simţi apropiată de Joyce – şi, poate, germenele impulsurilor ulterioare de a-l proteja şi ajuta din răsputeri.

Apropierea dintre Sylvia Beach şi scriitor s-a produs natural. A doua zi, Joyce a vizitat-o pe noua lui cunoştinţă la sediul din rue Dupuytren. A fost încântat să vadă fotografiile lui Walt Whitman, Edgar Allan Poe şi Oscar Wilde, precum şi cele două desene originale ale lui William Blake. Joyce i s-a destăinuit imediat, povestindu-i pe larg despre cele trei mari probleme pe care le avea: găsirea unei locuinţe pentru cei patru membri ai familiei, procurarea banilor pentru hrană şi îmbrăcăminte şi încheierea romanului *Ulysses*. Pentru a supravieţui, îşi propunea să dea ore de engleză, dar şi de germană, latină şi chiar de franceză. Joyce era, de altfel, un fenomen în materie de limbi străine: „L-am întrebat câte limbi cunoştea. Erau cel puţin nouă. În afară de engleză, vorbea italiană, franceză, germană, greacă, spaniolă, olandeză şi trei limbi scandinave. Învăţase norvegiana pentru a-l citi pe Ibsen, iar apoi suedeza şi daneza. Vorbea de asemenea idiş şi ştia ebraica. N-a zis nimic de chineză şi japoneză. Probabil le lăsase în seama lui Pound" (Beach, 1991: 38).

Un astfel de personaj extraordinar nu avea cum să nu mobilizeze întreaga energie a cuiva croit după modelul surorilor de caritate, cum era Sylvia Beach. În scurtă vreme, Joyce a devenit un musafir nelipsit din librărie, fiind considerat aproape un membru al familiei. Îi cucerise pe toţi cu obiceiul lui de a exclama des şi sonor când comenta cu aprindere un subiect (fiica sa îi spunea, de altfel, „l'esclammadore"). Dar civilitatea lui extremă nu putea ascunde suferinţa din ce în ce mai pronunţată provocată de neputinţa de a găsi un editor pentru *Ulysses*. Veştile din America erau, după cum ştim, proaste, iar cele din Anglia catastrofale. Din când în când, se ivea câte o rază de speranţă – cum a fost aceea din partea lui John Rodker, apărut miraculos într-o seară la uşa lui Joyce. Era una din acele ocazii când nu prea aveau ce să mănânce, aşa că invitaţia la restaurant a fost

un dar ceresc. Mai mult, Rodker i-a expus planul lui de a tipări *Ulysses* în Franţa, cu ajutor financiar din partea lui *The Egoist* – adică a lui Harriet Weaver –, urmat de imprimarea în Anglia, cu numele editurii lui pe copertă.

Dar principala ocupaţie părea aceea de a-şi face noi cunoştinţe în mediul artistic parizian, vizitând ori primind vizite. Cu toate acestea, credea că lasă mai degrabă o impresie proastă, în ciuda eforturilor de a fi politicos, ori chiar amabil, după stilul franţuzesc. Prilejuri de a-şi întâlni colegii de generaţie (fără ca el să aibă sentimentul că aparţine unei generaţii sau mişcări) au fost dese, iar unele memorabile. Vizita la Paris a lui T.S. Eliot, însoţit de Wyndham Lewis, a prilejuit o scenetă de-un umor nebun: Eliot era aducătorul unui pachet din partea lui Pound, pe care promisese că i-l va preda într-un context festiv. Ajunşi la restaurant, pachetul e deschis cu pompă şi la iveală iese o minunată pereche de pantofi vechi maronii. Aşa rezultă din relatarea lui Wyndham Lewis. În realitate, Pound îi trimisese un costum, de care Joyce a fost foarte mândru, deşi mărturisea într-o scrisoare că îl cam strângea la umăr. Marele avantaj îl prezenta, totuşi, materialul: era din lână, ceea ce constituia o binefacere pentru un friguros precum Joyce.

Există, însă, în toate relatările privind comportamentul lui Joyce o constantă şi derutantă incongruenţă. Aproape toţi martorii vorbesc despre sărăcia lucie în care trăia (cel puţin până la apariţia lui *Ulysses*), dar şi despre generozitatea lui ieşită din comun. În cursul menţionatei vizite a lui Eliot şi Lewis, Joyce a plătit toate mesele la restaurant, taxiurile şi orice alte cheltuieli prilejuite de numeroasele drumuri şi vizite în Paris. Bacşişurile date chelnerilor şi taximetriştilor erau pe măsura unui prinţ. Disecându-i comportamentul, cei doi ajung la concluzii diametral opuse. Lewis întreabă: „Crezi că e mândru ca Lucifer?”, iar Eliot răspunde: „N-aş spune chiar Lucifer”. „Eliot deveni dintr-odată atent, la rostirea neglijentă a supranumelui Principiului Răului. Deci n-ai zice Lucifer? Ei bine, aş spune că ar putea fi sub impresia că e mândru ca Lucifer, sau vreo altă chestie de acest fel. Ce provinciali sunt, cu accentul lor dat naibii!

— Provinciali, da, fu de acord Eliot, încuviinţând dispreţuitor.

— Şi totuşi, e extrem de politicos.

— E politicos.

— N-am reuşit niciodată să ies pe uşă *în spatele* lui. Dar tu? E mereu cu *Dumneata întâi*. E mereu cu *După dumneata*.

— O, da. E politicos, e destul de politicos. Dar e excesiv de arogant. De aceea e atât de politicos. Mi-ar face multă

plăcere să fie mai puţin politicos” (Lewis, 1982: 293-294).

Accentul irlandez, observat şi de Sylvia Beach, e persiflat nu de Lewis, care era englez, ci de americanul Eliot! Observaţiile celor doi nu erau tocmai lipsite de temei. O trăsătură mai veche a lui Joyce, aceea de a-şi ascunde sentimentele în spatele unei perdele de cuvinte amabile, trăda un caracter mai degrabă iezuit. La Paris, aceasta a devenit principala lui însuşire. În ciuda prieteniei apropiate, nu părea să fi citit nimic din Eliot. Iar când a primit, în 1922, *The Waste Land*, a afirmat cu nonşalanţă: „Nu mi-am dat seama că Eliot e poet”. S-ar fi putut să fie vorba de o ironie, dar ea confirma pe de-a-ntregul suspiciunea lui Eliot. Pe de altă parte, condescendenţa faţă de toţi scriitorii contemporani, inclusiv faţă de sine, era o marcă a stilului său obişnuit mai degrabă să persifleze, decât să elogieze.

Dar dincolo de toate aceste frământări, era limpede că Parisul îi pria. S-a concentrat pe complicatul capitol *Circe* şi, după un număr aproape nesfârşit de rescrieri, l-a încheiat înainte de Crăciunul anului 1920. Simţea că eforturile i-au fost răsplătite. Sporadic, chestiunea căutării unui editor colora în tonuri sumbre un interval ce părea a fi al unui început de seninătate. N-a respins cu totul ideea lui Rodkin de a pune copertă englezească unui text scos la o imprimerie franţuzească. În privinţa variantei americane, John Quinn propunea o ediţie „privată şi limitată” de o mie cinci sute de exemplare, dintre care o jumătate ar fi fost vândute în Europa. Cum şi cine ar fi făcut comenzile, cine le-ar fi centralizat şi cum ar fi fost expediate – nu exista un răspuns şi nici măcar preocuparea unui răspuns. Joyce era conştient de capcana în care se afla. Deşi era dominat de un sentiment de constantă iritare, uneori îşi permitea câte o remarcă voit spirituală: „Singura ţară care o s-o tipărească e Africa”. Iar în planul vieţii cotidiene, au continuat mutările dintr-un apartament în altul. La sfârşitul lui 1920 îl găsim pe rue de l’Université, la numărul 9. Dintr-o scrisoare către John Quinn aflăm că e a „douăzecea” adresă la care a scris pagini din *Ulysses*. Nu şi ultima: la scurtă vreme, s-a mutat pe bulevardul Raspail, la numărul 5, într-un apartament de-a dreptul luxos. De unde deducem că situaţia financiară nu era chiar atât de dezastruoasă pe cât o prezenta scriitorul.

În ciuda tensiunii în care trăia – sau poate tocmai de aceea –, Joyce şi-a făcut un obicei din a vizita aproape zilnic librăria Sylviei Beach. În scurtă vreme, ajunsese principalul element de atracţie, „cel mai ilustru” membru al familiei scriitoriceşti ce-şi făcea veacul în spaţiul mic, dar primitor al librăriei. Îi plăceau îndeosebi scriitorii americani care satelitizau librăria:

Hemingway, Robert McAlmon, William Bird, Archibald MacLeish, F. Scott Fitzgerald, care-l considerau „zeul" lor. Se împrietenise de asemenea cu George Antheil, muzicianul care, alături de Ezra Pound, îşi propusese să revoluţioneze arta componisticii mondiale. Portretul făcut de Sylvia Beach e unul plin de căldură şi umanitate: „Îi trata pe oameni ca pe egalii săi, indiferent dacă erau scriitori, copii, chelneri, prinţese ori femei de serviciu. Îl interesa tot ce i se spunea; mi-a spus că n-a întâlnit niciodată un om plicticos. Uneori îl găseam aşteptându-mă la librărie, ascultând atent o poveste lungă pe care i-o spunea portăreasa mea. Dacă venea cu un taxi, nu cobora până când şoferul nu termina ce avea de spus. În ce-l priveşte, Joyce îi fascina pe toţi; nimeni nu putea rezista farmecului său" (Beach, 1991: 49).

În amintirile lui Hemingway, primele imagini ale lui Joyce erau dintr-un restaurant din cartierul Saint-Germain, „Michaud" (aflat la intersecţia străzilor Jacob şi Saints-Pères, el există şi azi, cu numele schimbat, „Le Comptoir des Saints-Pères"), unde familia „falitului" Joyce mânca de obicei, iar Hemingway şi tânăra lui soţie abia dacă-şi permiteau să privească din stradă mesele somptuoase: „Stăteam în faţa lui Michaud şi citeam meniul afişat. Michaud era aglomerat şi am aşteptat ca lumea să iasă, uitându-ne la mesele unde oamenii erau deja la cafea.

Eram iarăşi înfometaţi de la umblat şi Michaud era un restaurant seducător şi scump pentru noi. Era locul unde Joyce şi familia mâncau pe vremea aceea, el şi soţia stând cu spatele la perete. Joyce scruta meniul, pe care-l ţinea într-o mână, prin ochelarii lui groşi; lângă el, Nora mânca cu poftă şi cu graţie; pe Giorgio, subţire, elegant, cu părul lucitor, îl vedeam din spate; Lucia, cu părul ei bogat şi cârlionţat, era încă o fetiţă; vorbeau între ei în italiană" (Hemingway, 1964: 56).

Din toate descrierile perioadei pariziene, transpare imaginea unui ins meditativ, calm, măsurat în gesturi şi cuvinte. Părea să fi ajuns pe un platou al încrederii de sine absolute, lăsând impresia celor din jur că trăieşte într-o lume a adevărurilor metafizice. Adrienne Monnier îl descrie ca pe un Isus Melancolic – sau mai degrabă ca pe un Isus Contorsionat, ipostază ce se potrivea de minune cu felul colţuros în care arăta, mergea sau se aşeza pe scaun. Nu-i plăceau exagerările şi se exprima întotdeauna cu precizie, evitând epitetele. Şi, în ciuda scrisului său ce nu ocoleşte obscenul şi chiar pornograficul, evita cu eleganţă orice expresie „tare". Ba chiar roşea atunci când auzea cuvinte deocheate, aşa cum se întâmpla adeseori în istorioarele decoltate spuse în librărie de prietenul său Léon-Paul Fargue.

Cum Joyce venea la „Shakespeare and Company" întotdeauna singur, Sylvia Beach şi-a făcut obiceiul de a vizita familia acasă la ei. Se bucura s-o întâlnească pe Nora, cu aerul ei amuzat-superior, care-şi lua peste picior soţul. Nu se sfia – spre marea lui plăcere – să-l împingă ori chiar să-l lovească, pentru că era prea dezordonat ori „nătăfleţ". De altfel, Nora găsea că are o familie de „netrebnici" („good for nothing") şi considera că era de datoria ei să-i aducă pe calea cea bună. Însă atmosfera generală era una de bună dispoziţie şi relaxare. Doar Giorgio făcea excepţie, cu aerul lui permanent preocupat şi sumbru, care dovedea o sensibilitate extremă. Lucia, încă neatinsă de boală, era un copil cuminte şi adorabil. Oricum, Nora spunea în gura mare că regretă că nu s-a măritat cu un fermier sau cu un bancher ori măcar cu un negustor de vechituri. Tehnic vorbind, ar fi putut s-o facă oricând, de vreme ce nu erau căsătoriţi. În realitate, aşa cum spunea Sylvia Beach, era una dintre cele mai fericite familii de scriitori pe care le-a cunoscut.

Nonconformist în scris, capul familiei era cât se poate de conformist în ceea ce privea valorile mic-burgheze. Cetăţean respectabil, îşi binemerita porecla dată de Sherwood Anderson, *Burjoice*, la conjuncţia conformismului burghez şi a plăcerii de a trăi. La maturitate, viaţa lui Joyce nu mai avea nimic din tensiunea amară descrisă în *A Portrait*. Urmărindu-l în comportamentul cotidian, înţelegeai modificarea de ton din *Ulysses*: „E atât de interesant să vezi cum Stephen se micşorează şi aproape dispare, pe când Bloom se înalţă şi iese din ce în ce mai mult în evidenţă, pentru ca în cele din urmă să ocupe singur întreaga scenă. Am simţit că Joyce şi-a pierdut repede interesul pentru Stephen şi că între ei se pusese dl Bloom. La urma urmelor, în Joyce era mult din domnul Bloom" (Beach, 1991: 43).

Şi totuşi, neliniştea în privinţa sorţii romanului îi dădea frisoane. În primele luni petrecute la Paris, primejdia nu era încă iminentă. Episoadele continuau să apară în *The Little Review*, dar norii negri se adunaseră deja în cantităţi îngrijorătoare. Eşecul Harrietei Weaver de a găsi un editor în Anglia era cel mai dureros. Iar atunci când a intrat în librărie şi a spus pe un ton lugubru: „De-acum, cartea mea n-o să mai apară" (aflase deznodământul procesului de la New York), părea că se încheiase un întreg eon al fericirii şi că omenirea intra într-o eră glacială. Povestită de Sylvia Beach, împrejurarea în care îi propune lui Joyce să devină ea editorul cărţii are un aer pe jumătate buf, pe jumătate sublim: „Toate speranţele publicării într-o ţară vorbitoare de engleză dispăruseră aşadar. Şi iată-l pe James Joyce, în mica mea

librărie, suspinând din greu. Am simţit că trebuie făcut ceva şi am spus: «Ce-ar fi dacă aţi permite librăriei 'Shakespeare and Company' să aibă onoarea de a tipări *Ulysses*?»

Mi-a acceptat oferta pe loc, cu bucurie. M-am gândit că e o imprudenţă din partea lui să încredinţeze marele *Ulysses* unui mic şi bizar editor. Dar părea încântat, ca şi mine de altfel. Ne-am despărţit, fiind amândoi foarte emoţionaţi. Urma să vină a doua zi, pentru a asculta ce are de spus despre planul meu Adrienne Monnier, «sfetnica lui Shakespeare and Company», cum o numea Joyce. O consultam întotdeauna înainte de a face un pas important. Era un consilier înţelept şi, în afară de asta, era şi un fel de partener în firmă. Adrienne mi-a aprobat ideea din toată inima. Auzise de la mine o groază de lucruri despre Joyce şi nu mi-a fost greu s-o conving cât de important era să salvăm *Ulysses*" (Beach, 1991: 47).

Scena e emoţionantă şi eroică. Pe de o parte, o potenţială editoare lipsită de absolut orice experienţă în domeniul publicării cărţilor, pe de alta, un autor în biografia căruia scandalurile se înghesuiau parcă împinse de o mână nevăzută. Sylvia Beach citise, fireşte, episoadele din *The Little Review* şi căzuse în fascinaţia completă a acestui bărbat ce părea să domine lumea din jur fără a depune vreun efort. Ea speculase, de fapt, momentul de fragilitate al lui Joyce, clipa când, cu garda jos, lăsase să se întrevadă situaţia dramatică în care se găsea. După şapte ani de muncă încrâncenată, după refacerea şi rescrierea a sute de pagini, perspectiva publicării cărţii se năruise. Şi totuşi, la o analiză mai atentă, Joyce nu luase o decizie uşuratică atunci când acceptase, fără să reflecteze o clipă, invitaţia tinerei librărese. În fond, variantele la care sperase nu erau cu mult peste această ofertă improvizată. Niciunul dintre editorii abordaţi de protectorii săi, de la Huebsch la Virginia şi Leonard Woolf – ca să nu mai pomenim de varianta fantezistă a lui Rodkin de a face o ediţie franco-engleză – nu aparţineau marii lumi a comerţului cu cartea. Era vorba de întreprinderi mai degrabă artizanale, de mici ateliere ale unor visători ce nădăjduiau să-şi facă un loc în înalta societate editorială.

În ce-o priveşte pe Sylvia Beach, nu-i lipsea instinctul aventurii. Însăşi istoria lui „Shakespare and Company" dovedea acel nedezminţit „spirit antreprenorial" care-i caracteriza pe americani. Trăind oricum la limita sărăciei, nu risca prea mult. Dacă majoritatea scriitorilor americani care-i treceau pragul aparţineau aşa-numitei „generaţii pierdute", ea se încăpăţâna să formeze – dacă era cazul, de una singură – o „generaţie câştigătoare". Iar un personaj ca Joyce, care se bucura, cel puţin în lumea artistică, de o celebritate

formidabilă, putea fi vehiculul perfect pentru a duce cu o treaptă mai sus fragila corabie a propriilor vise. Asta nu implica – nici pe departe – un calcul mercantil: Sylvia Beach era, pur şi simplu, fericită să-şi lege numele de destinul unei cărţi pe care o considera genială.

Fără a exagera prea mult, James Joyce reprezintă un exemplar din specia păsărilor fără cuib, pentru care se găseşte mereu câte un Dumnezeu dispus să-i ofere adăpost. Lista protectorilor săi – începând cu prietenii binevoitori de la Trieste – e diversă ca un iarmaroc şi lungă cât o zi de post. De la oficialităţi scrobite la milionare dispuse să-şi spele păcatele finanţând creaţia unor artişti din al căror mesaj nu înţelegeau nimic, la intelectuali cu simţul mizei artistice şi chiar inşi întâlniţi întâmplător, zeci şi sute de indivizi au contribuit la crearea unui „spaţiu de confort" pentru acest autor care ştia, ca nimeni altul, să-şi dezvăluie vulnerabilităţile şi necesităţile. Ezra Pound a jucat ani în şir, cu o graţie şi o energie unice, rolul de ocrotitor. La câteva luni după sosirea la Paris, Sylvia Beach i-a mijlocit întâlnirea cu un scriitor care avea să joace un rol major în existenţa lui Joyce în segmentul parizian al tribulaţiilor sale. Valéry Larbaud era, la începutul anilor '20, o vedetă culturală în deplinul sens al cuvântului. Era cu un an mai mare decât Joyce şi, asemeni irlandezului, era un fenomen în privinţa limbilor străine (vorbea la perfecţie şase). Spre deosebire de Joyce, Larbaud era însă putred de bogat.

Averea familiei, imensă, îşi avea originea în unul din izvoarele de apă minerală de la Vichy, descoperit de tatăl său pe o proprietate a familiei. Pe linie maternă, aparţinea aripii protestante elveţiene a Bourbonilor, ceea ce-i conferea o ascendenţă cel puţin princiară. În ciuda mediului din care provenea şi a educaţiei, nu s-a implicat în afaceri, simţindu-se irezistibil atras de literatură. Avea o slăbiciune pentru scriitorii americani şi apropierea de Sylvia Beach, principala furnizoare de cărţi noi din domeniu, s-a produs în mod natural. Publicase un roman cu puternice elemente autobiografice, *A. O. Barnabooth. Son journal intime*, saga picarescă a personajului care traversează Europa, de la Amsterdam la Londra şi de la Florenţa la Moscova, narându-şi, pe un ton plin de căldură umană, sentimentele şi întâlnirile. Tot autobiografic era şi romanul *Fermina Márquez*, dedicat anilor de şcoală, care s-a bucurat şi el de succes. Larbaud scria cu plăcere despre cărţile altor autori, în acelaşi stil rafinat, plin de referinţe culturale şi analize subtile.

Pentru Sylvia Beach, Larbaud era naşul librăriei: la deschidere, îi adusese o cutie de soldaţi de jucărie conduşi de George Washington (de jucărie şi el!). Armata avea misiunea

de a păzi, cum spunea el, Casa lui Shakespeare. Delicateţea gestului – Larbaud comandase şi supraveghease personal turnarea în metal a soldăţeilor, iar nasturii vestelor îi pictase el însuşi – îl descrie pe Larbaud mai bine ca orice referire la creaţia lui. Întâlnirea cu Joyce – al cărui *Portret* îl citise cu încântare – a avut loc în ajunul Crăciunului, în 1920, la librărie. S-au plăcut imediat şi generozitatea arătată de Larbaud, nutrită de o admiraţie debordantă, e demnă de analele marilor prietenii literare. Sylvia Beach i-a pus la dispoziţie numerele din *The Little Review* cu fragmentele din roman, iar Larbaud, cucerit de lectură, l-a comparat pe Joyce cu Whitman, aşezându-l, ca valoare, alături de Rabelais. Era complimentul suprem pe care un francez americanofil îl putea face unui britanic.

Entuziasmul lui Larbaud n-a fost pur declarativ. Şi-a propus să traducă fragmente din roman, pentru a le publica în reviste, şi a proiectat scrierea unui articol despre carte, pentru *Nouvelle Revue Française*. Adrienne Monnier a venit cu ideea unei „seri James Joyce", unde Larbaud să prezinte romanul, să citească fragmente traduse de el, însoţite de lectura în original făcută de actorul Jimmy Light. Organizatorii s-au înţeles ca evenimentul să fie cu plată, iar banii să-i fie donaţi lui Joyce. Încântat de deznodământul lucrurilor, Joyce a acceptat să facă repetiţii cu actorul, sugerându-i modalitatea de interpretare şi dezvăluindu-i anumite subtilităţi privitoare la sensurile textului.

În ce-o priveşte pe Sylvia Beach, aceasta a demarat de îndată lucrările vastului şantier care avea să fie publicarea lui *Ulysses*. Prin Adrienne Monnier, a discutat cu un tipograf din Dijon, Maurice Darantière, care-i imprima diversele materiale promoţionale şi afişe pentru „La Maison des Amis des Livres". Departe de a fi un simplu businessman în căutare de comenzi, Darantière era un om de gust. Îl tipărise pe Huysmans şi i-a sorbit Sylviei Beach de pe buze istoria complicată a romanului joycean. Patroana librăriei „Shakespeare and Company" i-a prezentat şi condiţiile financiare ale proiectului. În afara unei mici sume iniţiale, plata urma să se facă pe măsură ce vor apărea (dacă vor apărea!) comenzile pentru achiziţionarea cărţii. Demersul era unul absolut privat, fără implicarea vreunui distribuitor. Comenzile trebuiau onorate de librărie, prin expedierea directă a volumului către cei interesaţi. Darantière a acceptat fără ezitare târgul: din postura de furnizor de servicii se transforma în participant la afacere. Cu alte cuvinte, şi-a asumat riscurile eşecului financiar într-o măsură incomparabil mai mare decât iniţiatoarea proiectului.

Joyce a urmărit îndeaproape, cu un amestec previzibil de încântare şi anxietate, procesul tipografic. Oscila între propuneri exuberante şi estimări sumbre asupra tirajului. În opinia lui, nu s-ar fi vândut mai mult de zece exemplare, aşa că dacă se tipăreau o duzină, tot rămâneau câteva. Tirajul iniţial a fost de o mie de exemplare, vândute până la ultimul, urmat de alte şi alte reimprimări, pe măsura cererii din partea unei pieţe avide. Anunţul tipăririi cărţii s-a făcut într-o mică broşură ce conţinea precizări despre conţinutul romanului, cu detalii tehnice privitoare la tiraj, preţ, format şi calitatea hârtiei. S-a considerat necesar să se menţioneze numărul de exemplare iniţial, dintre care o sută tipărite pe hârtie specială olandeză şi semnate, la preţul de trei sute cincizeci de franci: o sută cincizeci de exemplare pe hârtie vergé d'Arches, la două sute cincizeci de franci exemplarul, iar restul de şapte sute cincizeci de exemplare pe hârtie obişnuită, la câte o sută cincizeci de franci.

Formatul de lux, cel de trei sute cincizeci de franci, se ridica la un preţ prohibitiv, adică douăzeci şi opt de dolari (echivalentul a aproximativ 350 de dolari actuali). Suma estimată din vânzarea întregii ediţii era de 14 800 de dolari. Corespondentul actual ar fi de 185 000 de dolari, dintre care două treimi, respectiv 122 000 de dolari, îi reveneau lui Joyce. Dacă luăm în considerare preţurile extrem de mici ale vieţii de zi cu zi, putem constata că, peste noapte, Joyce devenise un om aproape bogat. Şi asta dintr-o singură ediţie a cărţii. Partea cu adevărat admirabilă e că între editor şi autor nu s-a semnat niciun contract. Totul s-a desfăşurat ca într-o familie, fără ca vreuneia din părţi să-i treacă prin minte să ceară garanţii ori să pretindă un avantaj din munca depusă. Ceea ce vorbeşte despre excepţionala calitate umană a celor implicaţi.

Broşura conţinea şi o fotografie a autorului, extrase din articolele despre *Ulysses*, sau mai precis din comentariile apărute în presă despre fragmentele cunoscute până atunci din *The Little Review*. Nu lipsea, evident, spaţiul necesar pentru a comanda cartea într-una din formulele expuse mai sus. Astfel, treptat, ideea de ediţie limitată, cu avantajele şi constrângerile ei, s-a impus ca forma unică prin care cartea ar fi putut să-şi croiască drumul spre cititori. Darantière a pus la dispoziţia *deja editoarei* mostre de hârtie, de pânză şi de litere. Spre uşurarea iniţiatoarei (Sylvia Beach refuza titulatura de editoare!), comenzile au început să curgă destul de repede, din cele mai diverse ţări. Evident că primii doritori să achiziţioneze cartea au fost clienţii permanenţi ai celor două librării, „Shakespeare and Company„ şi „La Maison des Amis des Livres". Se ajunsese chiar la situaţii comice, în care cititori

francezi, „al căror vocabular englez era limitat, îşi puneau întreaga nădejde că citind *Ulysses* acesta se va lărgi” (Beach, 1991: 50).

Printre cei dintâi înscrişi pe lista de comenzi s-a aflat André Gide, a cărui gentileţe era bine cunoscută. Deşi engleza lui şchiopătă, entuziasmul arătat oricărei acţiuni legate de libertatea de expresie îl făcea să fie mereu în primele rânduri ale sprijinitorilor. Dintre celebrităţi, lista s-a mărit cu numele lui William Butler Yeats, iar Hemingway s-a înscris cu mai multe exemplare. Robert McAlmon s-a travestit în agent de vânzări, convingând indivizi dintre cei mai bizari să cumpere un exemplar din carte. Îi găsea pretutindeni: în restaurante, în baruri, în librării şi biblioteci, la recepţiile artistice. Lipseşte din lista celor dornici să aibă un exemplar din roman George Bernard Shaw, aşa după cum Joyce intuise. În loc de comandă, Shaw i-a trimis scrisoarea din care deja am citat, care se încheie cu aceste rânduri ce emană din belşug acel umor bine dozat de ironie şi sarcasm: „Deoarece prospectul presupune o invitaţie de a cumpăra cartea, trebuie să vă spun că sunt un irlandez vârstnic, şi dacă vă imaginaţi că vreun irlandez, şi cu atât mai mult unul în vârstă, ar plătit 150 de franci pentru o astfel de carte, nu ştiţi nimic despre concetăţenii mei” (Beach, 1991: 52).

Tot de la Sylvia Beach aflăm că această replică, extrem de amuzantă în opinia lui Joyce, a fost mai puţin gustată de către Pound. El a început o corespondenţă pe această temă şi, ca în piesele sale, Shaw a ţinut să puncteze cu sarcasm, trimiţând o carte poştală sugestivă: „era o ilustrată ce reproducea o pictură a punerii în mormânt a lui Isus, cu cele patru Marii înlăcrimate în jurul Lui. Sub imagine, Shaw a scris: «J.J. înmormântat de către editoarele lui după ce G.B.S. a refuzat să comande un exemplar din *Ulysses*.» Urma apoi o întrebare: «Trebuie să-mi placă tot ce-ţi place ţie, Ezra? În ce mă priveşte, am grijă de bănuţii [*pence*] mei şi-i las pe Pounds să aibă grijă de ei înşişi»”. Din nou, gluma lui Shaw şi jocul de cuvinte *pence/Pound* l-au distrat enorm pe Joyce.

Termenul anunţat pentru apariţia cărţii, toamna lui 1921, a fost, desigur, depăşit, spre neliniştea celor care voiau să intre, conform promisiunilor, în posesia exemplarelor din prima ediţie. Sylvia Beach a trebuit să răspundă răbdător şi politicos zecilor de scrisori venite din partea solicitanţilor nerăbdători. Printre ei s-a aflat celebrul T.E. Lawrence, autorul *Celor şapte stâlpi ai înţelepciunii*, cunoscut drept Lawrence al Arabiei. Ca bun prieten al lui Ezra Pound, comandase cartea. Presa pariziană dădea ştiri frecvente despre mersul tipăririi, ca şi cum ar fi fost vorba de o cursă de cai în desfăşurare sau despre

confruntarea dintre două unităţi militare aflate în conflict: editorii cei răi şi cititorii cei buni. Dar sursa întârzierii nu erau tipografii, ci autorul. Una dintre cauze era lentoarea cu care se reuşise dactilografierea capitolului *Circe*, care trecuse succesiv prin mai multe mâini.

În urma seriei de eşecuri a „bătutului la maşină", Joyce ajunsese să creadă că devenise victima răzbunării personajului homeric: probabil Circe era nemulţumită de felul în care o tratase autorul irlandez! Sylvia Beach menţionează nu mai puţin de nouă abandonuri. A opta persoană implicată în dactilografiere ameninţase că se aruncă pe geam, disperată de dificultatea textului. A noua a apărut pe neaşteptate la apartamentul lui Joyce şi i-a zvârlit cu dispreţ paginile dactilografiate, fugind înainte de a putea fi plătită. Pe lista „voluntarelor" s-a aflat şi Cyprian, sora Sylviei Beach, însă programul ei era atât de încărcat, încât a trebuit să renunţe. Un alt eşec notabil a fost cel al dactilografei care nu şi-a mai putut continua munca deoarece i se îmbolnăvise grav tatăl (Richard Ellmann observă că ceva similar s-a petrecut şi în capitolul cu pricina).

Dar întâmplarea cea mai spectaculoasă e legată de o doamnă Harrison, soţia unui funcţionar de la Ambasada Britanică. Femeia lucra cu spor, până când soţul ei a citit, din curiozitate, câteva pasaje. Înfuriat la culme, indignat de „porcăriile" conţinute de textul pe care soţia îl dactilografia de zor, bărbatul a aruncat manuscrisul în foc. Deşi doamna Harrison reuşise, disperată, să salveze o mare parte din manuscris, câteva pagini erau irecuperabile. Din fericire, exista manuscrisul aflat în posesia lui John Quinn. Sylvia Beach i-a telegrafiat, apoi i-a scris şi telegrafiat Joyce însuşi, dar iritabilul avocat a refuzat cu încăpăţânare să se despartă de manuscris. A fost nevoie chiar ca mama Sylviei, aflată la Princeton, să-i telefoneze, să-i suporte mojicia şi excesele de limbaj, dar nici asta nu l-a înduplecat. N-a acceptat nici măcar să copieze cineva paginile distruse. În cele din urmă, fără vreo altă explicaţie, a făcut o copie fotografică pe care i-a trimis-o lui Joyce, tocmai la timp pentru a fi expediată la Dijon lui Darantière.

Astfel de întâmplări, aduse de apropiaţi la cunoştinţa admiratorilor, au ţesut rapid în jurul lui Joyce o legendă de personaj extraordinar, plin de excentricităţi. În timp ce el se bucura de viaţa cotidiană a Parisului – pe care-l numise „ultimul oraş uman" –, pe seama lui circulau tot felul de lucruri mirobolante, în perfect contrast cu lipsa de evenimente din viaţa lui de zi cu zi. Richard Ellmann contabilizează o serie de poveşti despre faptul că făcea zilnic băi în Sena, că scria

într-o cameră plină de oglinzi, dispuse circular, pentru a spori intensitatea luminii (aici e vorba, bineînţeles, de o replică la camera perfect izolată fonic a lui Proust), că la culcare îşi punea o pereche de mănuşi negre. Jurnaliştii preluau informaţiile cu frenezie, amplificând şi adăugând amănunte dintr-o existenţă care n-avea nimic din ritmul ameţitor-rocambolesc ce părea să se dezvolte acaparator, de la sine.

În viaţa propriu-zisă dominau mai degrabă necazurile: la sfârşitul lui mai, au reapărut problemele cu ochii. O criză acută l-a obligat să se întoarcă la Zürich, unde, din fericire, operaţia s-a încheiat cu bine. Cum suferinţele dinaintea intervenţiei chirurgicale fuseseră cumplite, Valéry Larbaud a concluzionat că hotelul unde locuia familia Joyce era nepotrivit pentru îngrijirea unui personaj în suferinţă. Drept urmare, le-a pus la dispoziţie micul său apartament de holtei, în care nu primise până atunci pe nimeni. Plănuia să lipsească o lună din Paris şi condiţiile erau incomparabil mai bune decât cele din rue de l'Université, unde se înghesuia „clanul celtic". Dar asta n-a contribuit prea mult la accelerarea scrisului. În intervalul 1920-1921 s-a repetat cursa contra cronometru cu propriul scris. Capitolul *Circe* – al cărui destin turbulent în drumul spre tipar l-am schiţat mai sus – ar fi trebuit încheiat la sfârşitul lui 1920, cel târziu la începutul lui 1921. Depăşind termenul, data-limită a devenit aprilie-mai. Apoi octombrie. Finalmente, în noiembrie Joyce a considerat că mai are nevoie doar de câteva zeci de ore pentru a pune punctul final.

Aşa s-a ajuns ca amânările repetate să conducă la depăşirea datei anunţate pentru apariţia cărţii, adică toamna anului 1921. Fără a metaforiza prea mult, episodul *Circe* joacă în biografia lui Joyce un rol asemănător cu cel al zeiţei/nimfei/vrăjitoarei care l-a ţinut înlănţuit în farmecele ei pe Odiseu un an de zile. Potrivit lui Philip F. Herring, prima formă a capitolului a fost scrisă în primăvara şi vara lui 1920. Oricum, la sfârşitul lui iulie el încă modifica şi adăuga secvenţe. Caracterul teatral al capitolului era stabilit, înglobând şi fragmente compuse anterior, care vor fi plasate la începutul şi în finalul episodului. *Circe* este una din secvenţele romanului în care paralela homerică nu e prea clar trasată de la început. Ea va deveni evidentă abia în forma definitivă, unde ebrietatea cvasi-generală a celor aflaţi în bordelul Bellei Cohen va echivala cu atmosfera de magie din originalul homeric, indusă de consumarea băuturilor.

Pe parcurs, Joyce a stabilit şi elementele de legătură cu evenimentele petrecute pe parcursul zilei. Dezvoltarea capitolului s-a făcut prin accentuarea teatralităţii episodului (îndeosebi prin sporirea părţii metatextuale, a „indicaţiilor de

regie" diseminate în delirul etilic ce-i cotropeşte pe protagonişti), şi nu atât prin suplimentarea numărului de întâmplări, ci a amplificării celor deja existente. Elementele picante cresc exponenţial, alcătuind o reţea de sine stătătoare, înteţind atmosfera de vrăjitorie, în conformitate cu întâmplările desfăşurate în insula irezistibilei fiice a lui Helios şi a oceanidei Perse. La fel de pregnante sunt şi frazele de legătură. Ele nu au doar un rol mecanic, ci se constituie în modalităţi de a lărgi informaţia despre personaje. Faptul că Joyce a alcătuit o listă separată a tuturor personajelor importante din *Ulysses*, pentru a le include în capitol, arată importanţa lui în economia structurală a cărţii. *Circe* – şi nu *Ithaca*, aşa cum au susţinut mai mulţi exegeţi, şi cu atât mai puţin *Penelope* – poate fi considerat, cu îndreptăţire, adevărata încheiere a romanului.

În septembrie 1920, capitolul se găsea în faza celei de-a cincea sau a şasea rescrieri. Era momentul când Joyce a redescoperit importanţa capitală a *structurării* cărţii, trimiţându-i lui John Quinn „schema" romanului, o variantă simplificată, care cuprindea numele episoadelor din *Odiseea* şi corespondentul lor din roman. Cam în aceeaşi perioadă i-a expediat lui Carlo Linati forma pe care o numea „una specie di sunto-chiave-scheletro schema"/„un fel de schemă sumar-cheie-schelet". Spre deosebire de cea destinată lui Quinn, aceasta era de-a dreptul barocă. Pe lângă indicaţiile funcţionale puse la dispoziţia avocatului newyorkez, Linati beneficia şi de o seamă de comentarii şi planuri ale lui Joyce care nu vor fi transpuse în totalitate în forma redactată a romanului.

Merită observat şi faptul că din componenţa romanului lipseşte un episod, *Cicones*, care în demersul homeric joacă rolul unei punţi de legătură între *Iliada* şi *Odiseea*. Prin 1917-1918, când se găsea la Zürich, Joyce studiase îndeaproape poemul epic homeric, având drept ghid cartea lui Victor Bérard, *Les Phéniciennns de l'Odysée*. Planul cărţii includea şi un „cânt" inspirat de naraţiunea lui Odiseu către feaci. Omisiunea e cu atât mai surprinzătoare, cu cât *Cicones* reprezintă prima aventură a eroului după plecarea de la asediul Troiei. În mod normal, capitolul ar fi trebuit plasat după *Calypso* şi înainte de *Lotus Eaters*, care, în absenţa unui echivalent al episodului homeric, sunt deschizătoarele de drum ale aventurii paralele greco-irlandeze. Marele dezavantaj al aventurii din *Cicones* e că, într-un interval scurt, Odiseu decade din postura de personaj puternic şi fericit în cea de individ asaltat de nenorociri. Or, o astfel de evoluţie/involuţie nu corespundea ritmului în care avatarul său modern îşi asuma propriul destin.

Ar putea exista şi o explicaţie mai simplă: şi anume, faptul că „Bérard nu a inclus un capitol cu acest nume în *Les Phénicienns de l'Odysée"* (Childress, 1995: 73). Ar putea exista şi motivaţia că un text atât de violent cum e *Cicones* ieşea din sfera intenţiilor lui Joyce, al cărui erou trebuia să se afle la antipodul preocupărilor belicoase ce-l caracterizează pe ilustrul său model. Bloom nu era nici însetat de putere, nici crud, nici neiertător. În plus, rolul de punte jucat de *Cicones* între cele două cărţi ale lui Homer, reprezentând prezentul aventuros ca o continuare a trecutului eroic, nu se potriveşte cu biografia lui Bloom. Trecutul lui e la fel de insignifiant precum prezentul care începe să ni se deruleze prin faţa ochilor.

Redactarea capitolului *Circe* se produce, aşadar, în paralel cu stabilirea planului final al romanului. Ceea ce i se relevă lui Joyce însuşi e caracterul *enciclopedic* al cărţii, dimensiunea cantitativ-copleşitoare a paginilor. Creşterea cu o treime în intervalul câtorva luni nu e rezultatul unei toane, nici un acces de inspiraţie irezistibil petrecut pe când făcea corecturile. În P.S.-ul unei scrisori trimise la 24 octombrie 1920 lui Frank Budgen, Joyce vorbeşte în mod explicit despre intenţia de a primeni structura cărţii, adăugându-i un interludiu încadrat de două *vignette*: „Aseară m-am gândit la un *Entr'acte* pentru Ulysses, plasat la mijlocul cărţii, după episodul al nouălea, *Scylla and Charybdis*. Scurt şi fără absolut nicio legătură cu ce se află înainte sau cu ce se află după el, asemenea pauzei în acţiunea unei piese. Va trebui să fie echilibrată de o matutină (foarte scurtă) înaintea începutului şi de o nocturnă (de asemenea scurtă) după final" (Joyce, 1965: 272).

Scriitorul nu-şi va pune în aplicare intenţia, dar gândul va rodi şi se va materializa în cele peste două sute de pagini adăugate romanului „pe ultima sută de metri". Atitudinea faţă de carte are directă legătură cu încercările de a găsi soluţii infinitelor probleme ridicate de scrierea celui mai amplu şi mai complex dintre capitole. Efortul considerabil depus în perioada de scriere se răsfrânge în două tentaţii diametral opuse: pe de o parte, nevoia imperioasă de a spori dimensiunea lui *Ulysses*, pe de alta, impulsul de a transforma cele două secvenţe finale, *Ithaca* şi *Penelope,* în naraţiuni simple şi, pe cât posibil, scurte. Nici această intenţie n-a fost urmată, nici în litera, nici în spiritul ei. Departe de-a fi scurte ori lipsite de obişnuitele volute narative şi stilistice, ele sunt culmi ale dificultăţii de compoziţie şi lectură.

Pentru specialiştii în textologie, etapa scrierii contorsionate a lui *Circe* aparţine – în ciuda problemelor întâlnite – atât stadiului mediu al creaţiei joyceene, cât şi fazei finale. În paralel cu scrierea capitolului, Joyce a refăcut

primele paisprezece episoade, pregătindu-le pentru tipar. În toamna lui 1920 mare parte din roman era revizuit şi adus (aproape) la forma în care i-a fost trimisă lui Darantière. În acelaşi timp, autorul continuă să alterneze activităţi care ţin de faze distincte ale procesului creator. E rezonabil să credem, alături de unul dintre cei mai respectaţi cercetători ai manuscriselor joyceene, că, „atât pentru scrisul nou, cât şi pentru revizuirile episoadelor încheiate, efortul celor şase luni pentru scrierea lui *Circe* a reprezentat impulsul pentru întreaga expansiune şi elaborare care caracterizează faza ultimă a muncii sale la *Ulysses*" (Groden, 1977: 178). Fără a fi propriu-zis un ax ordonator, *Circe* e piscul de la înălţimea căruia autorul are percepţia întregului şantier de creaţie.

Inevitabil tehniciste, informaţiile privind metamorfozele manuscrisului alcătuiesc o hartă extrem de vie a felului în care Joyce a parcurs drumul creator. În ciuda nenumăratelor informaţii diseminate în anii lungi ai scrierii, abia în etapa ultimă – adică din primăvara lui 1920 până în toamna târzie a lui 1921 – el a avut revelaţia lucrului pe care vrea să-l comunice cu adevărat. Faptul că i-a cerut lui Darantière câte trei exemplare din fiecare pagină ce urma a fi corectată reprezintă o indicaţie clară de a nu diminua *furor*-ul rescrierilor. Coala, de format mare, numită *placard*, trebuia să aibă un spaţiu gol amplu, care să permită adăugirile şi rescrierile pe care Joyce le avea, cu siguranţă, deja în minte. Sursa textului paginat o reprezentau manuscrisele a căror copie fusese trimisă la *The Little Review*. În cazul capitolelor ce nu ajunseseră să fie publicate în revista americană, modificările au fost operate pe dactilogramă. În cazul textelor ce văzuseră lumina tiparului, suplimentările s-au făcut pe marginea materialului paginat. Harababura era desăvârşită de faptul că Joyce avea pregătite o serie de „inserturi" scrise încă în perioada triestină, dar pe care nu mai avusese când să le ataşeze diverselor variante ale dactilogramelor.

Perioada efectivă a tipăririi e dublată, aşadar, de un interval creator de-a dreptul virulent. Joyce amplificase ori corectase, şi înainte, episoadele imediat după ce le încheiase. Obiceiul se generalizează însă odată cu episodul *Cyclops*, din vara lui 1919. Notele făcute la Trieste şi recuperate în perioada pariziană au fost introduse în text după metodele menţionate mai sus, iar episoadele deja publicate în *The Little Review* au suferit, în faza finală, cele mai multe adaosuri. Episodul supus radical modificărilor şi amplificărilor este *Lestrygonians*. Ele sunt şi printre cele mai pline de interes pentru felul în care a înţeles Joyce să „uniformizeze" procedeele de compoziţie ale cărţii. Stilul asociativ, cu juxtapuneri de cuvinte şi situaţii

aparent incongruente, este menit să sugereze profunzimea minţii sale şi existenţa unor reflexe prin care personajul îşi semnalează existenţa *specifică* în lume.

Se poate afirma că, în perioada de încheiere a romanului, mintea lui Joyce era preocupată de două chestiuni esenţiale: întărirea raporturilor dintre *Odissea* şi propria lui scriere (drept dovadă, importanţa acordată schemelor puse la dispoziţia lui Quinn şi Linati) şi sporirea coerenţei interioare a textului. Cum în *Lestrygonians,* de pildă, organul reprezentat e esofagul, sensul (înţelesul) e „dejecţia", multe dintre adaosurile finale se referă la hrană – Michael Groden a identificat douăzeci şi cinci de astfel de completări, care variază de la cuvinte izolate, până la fraze şi chiar pasaje întregi. Hrana, în calitatea ei de combustibil primar, e menţionată la propriu, dar şi metaforic, ori în construcţii lingvistice parodice şi proverbe „deturnate" („God made food, the devil the cooks") etc. Fără a intra în detalii, se poate constata că intervenţiile s-au produs în ritm accelerat pe măsură ce avansau fazele tipăririi cărţii.

Această mică epopee ajunge la capăt în 16 aprilie 1921, când „capitolul blestemat" pare bun de trimis la tipar. Superstiţios, înspăimântat că 1921 va fi şi mai nefericit decât anul anterior, Joyce le demonstrează celor din jur că va fi urmărit de ghinioane, de vreme ce, însumate, cifrele 1, 9, 2, 1 dădeau numărul fatidic 13! Realitatea avea să-l contrazică. În ciuda dificultăţilor, va duce la bun sfârşit cele două episoade pe care le începuse concomitent cu *Circe, Ithaca* şi *Penelope*. Extenuat, Joyce părea decis să schimbe strategia: va opta, aşa cum spusese în mai multe rânduri, pentru simplitate şi brevitate. Era un deziderat pur teoretic, deoarece nu lua în considerare impactul pe care scrierea lui *Circe* îl lăsase asupra propriilor habitudini de scris. E un paradox de care Joyce n-a fost conştient, dar care avea să devină forma lui permanentă de raportare la creaţie, atât până la încheierea lui *Ulysses*, cât şi în nebunesca întreprindere numită *Finnegans Wake*.

Pe măsură ce înaintăm spre capitolele finale, se observă că informaţiile lăsate de Joyce privind conţinutul şi modalitatea de scriere a episoadelor redevin vagi. Avea în minte, desigur, corespondentele homerice, însă nu ştia cu precizie în ce fel vor fi reflectate în propriul scris. Schema trimisă lui Linati în septembrie 1920 nu aduce foarte multe elemente privind conţinutul şi structura ca atare a episoadelor. În ambele cazuri, lista referinţelor e parţială. Episodul *Ithaca* are completate doar o parte din rubrici (cea referitoare la personajele homerice invocate – Ulise, Telemah, Euriclea, peţitorii –, sensul, înfăţişat ca „speranţă înarmată", tehnica, descrisă drept „dialog, stil liniştit, fuziune" şi organul,

„sucurile”), fără a exista trimiteri la artele sau la simbolurile care domină textul.

O confirmare a stării de vagă dezorientare se găseşte în scrisoarea către Frank Budgen, din 10 decembrie 1920. După ce se plânge de greutăţile cotidiene care-l chinuie, după ce evocă existenţa prea multor probleme nerezolvate din trecut (îndeosebi situaţia neclară lăsată la Trieste), are parcă revelaţia faptului că ultimele două capitole ale romanului rămân pentru el o necunoscută: „La început nu m-am gândit că măcelărirea peţitorilor ţine de caracterul lui Ulise. Acum văd că lucrurile astea pot exista acolo. Am să-i las ultimul cuvânt lui Molly Bloom – ultimul capitol, *Penelope*, fiind scris prin cuvintele şi trupul ei în timp ce Poldy doarme. Pe *Eumeus* îl ştii, aşa că nu-mi rămâne decât să mă gândesc la *Ithaca* în felul în care-l menţionez” (Joyce, 1975: 274).

Rezultă destul de limpede că veşmântul final al romanului, apogeul întâmplărilor şi, desigur, semnificaţia lor generală i s-au clarificat lui Joyce abia la sfârşitul lui 1920. La începutul lui 1921 ştia cum va arăta episodul *Ithaca*, dar *Penelope* a continuat să rămână pentru el o enigmă până în momentul redactării finale. Formula prin care îi descrie aceluiaşi Frank Budgen *Ithaca* drept un „catehism matematic” e completată de felul în care se dezvoltă naraţiunea. Ce-l interesa era găsirea echivalenţelor în zona cosmică a acţiunilor fizice, astfel încât „nu doar că cititorul cunoaşte totul în cea mai directă şi rece manieră, dar Bloom şi Stephen devin în acest fel corpuri cereşti, rătăcitori asemenea stelelor la care privesc” (Joyce, 1975: 278). Scriitorul ascunde în tunica austeră a limbajului impersonal unul dintre cele mai sentimentale capitole ale cărţii. Barierele ce-i despărţeau pe Stephen Dedalus şi Leopold Bloom cad, deschizând drumul comunicării la nivelul viziunii metafizice. Pentru a se reîntâlni ca entităţi înrudite, ei trebuie mai întâi să se transforme în „corpuri cereşti” dornice să se reîntrupeze în oameni.

# Scriere, adică rescriere

Dacă ar fi fost scris anterior, episodul *Penelope* ar fi avut, probabil, acelaşi conţinut. Dar nu şi aceeaşi consistenţă stilistică şi narativă şi, cu siguranţă, nu aceeaşi energie exuberantă. Urgia retorică fusese stârnită de pogorârea în adâncimile minţii unei femei ce nu se sfia să-şi amintească şi să mărturisească totul. Dar nu e vorba de o confesiune publică şi cu atât mai puţin de o depoziţie oficială. Molly Bloom pare doar complicea unui act de voyeurism, desfăşurat, cumva, de la sine. Ea consimte, într-o pornire pe jumătate serioasă, pe jumătate amuzată, să satisfacă nevoia morbidă de visceral, fiziologic şi totodată sublim a unei entităţi – propriul inconştient – pe care-o presimţea stând la pândă. Capitolul a devenit mai complicat, mai arborescent, mai nuanţat prin contaminarea de la celelalte două mari episoade scrise în aproximativ acelaşi interval, îndeosebi *Circe*.

În vara lui 1921, Joyce s-a confruntat cu una dintre cele mai puternice crize oculare. Cu umor negru, a descris cele

cinci săptămâni de inactivitate (şi imobilitate) drept „o minunată vacanţă a ochilor”. Fusese un atac atipic, ale cărui efecte au durat doar trei ore. „Sunt sfătuit să merg la Aix-les-Bains, dar eu în schimb mă aflu în Itaca”, va comenta el. „Scriu şi revizuiesc şi corectez cu un ochi sau cu amândoi în jur de douăsprezece ore pe zi aş putea spune, oprindu-mă câte cinci minute atunci când nu mai văd. La sfârşit, creierul îmi arde, dar asta nu e nimic prin comparaţie cu ce-o să se întâmple cu creierul cititorilor mei. Încă nu m-am însănătoşit şi fac cel mai rău lucru cu putinţă, însă nu am încotro” (Joyce, 1957: 168). Aflat sub presiunea tipografilor lui Darantière, scriitorul era constrâns să-şi pună între paranteze suferinţa, înhămându-se la o trudă ce depăşea limitele suportabilului. În 3 iulie, când a avut loc atacul, şantierul său era supraaglomerat: lucra, simultan, la capitolele *Ithaca* şi *Penelope*, refăcea şi amplifica episoade anterioare şi corecta şpalturile trimise de tipografia din Dijon. Primele corecturi îi sosiseră pe la mijlocul lui iunie şi nu e exclus ca efortul depus să fi cauzat accidentul ocular din 3 iulie. În ciuda suferinţelor, a încheiat *Penelope* în 24 septembrie 1921, iar *Ithaca*, o lună şi ceva mai târziu, în 29 octombrie.

Citit prin prisma contextului redactării, capitolul *Penelope* devoalează felul în care diferenţa dintre planul iniţial al lui Joyce şi realizarea efectivă s-a constituit într-un instrument de autocunoaştere. Drept urmare, Molly Bloom îşi păstrează acel „mister al autonomiei” (Boyle, 1974: 408) pe care autorul a încercat să-l străpungă recurgând – pe lângă dificilele argumente retorice – la modelarea personajului după o fiinţă reală. Or, aceasta nu putea fi decât Nora Barnacle, femeia pe care o cunoştea cel mai bine, cea care „îl făcuse bărbat” şi căreia îi datora aproape tot ce ştia despre „celălalt sex”. Spre norocul lui, existau încă documentele istoriei pasionale care-i lega: pachetul de scrisori rămas într-unul din cuferele de la Trieste.

Mare parte a scrisorilor proveneau din anul 1909, când Joyce s-a aflat în Irlanda – la Dublin şi la Galway –, iar Nora rămăsese la Trieste. Fără a face un transfer direct între biografiile cuplului Bloom şi duoul Joyce, e dincolo de orice dubiu că o parte din suferinţele, geloziile, acuzaţiile de infidelitate ale scriitorului au fost trecute asupra personajului. Trăirile lui Joyce se regăsesc în paleta emoţională a lui Bloom, de la complexe de inferioritate la iubire efuzivă şi lascivitate extremă. La abia o săptămână după sosirea la Dublin (pe 28 iulie 1909), scrisorile prind culoarea stacojie a resentimentului şi frustrării: „Am fost onest în ceea ce ţi-am spus despre mine. Tu nu ai fost la fel cu mine” – pentru a eşua în dureroase

lamentări. O delaţiune a lui Vincent Cosgrave l-a aruncat pe culmile disperării: „Pe vremea când ne întâlneam la colţul lui Merrion Square şi când ne plimbam simţindu-ţi mâna atingându-mă în întuneric şi auzindu-ţi vocea (O, Nora! nu am să mai aud acea muzică vreodată, pentru că nu voi mai putea crede vreodată), pe vremea când ne întâlneam, *tot a doua seară* te vedeai cu un prieten al meu lângă muzeu, mergeai cu el pe aceleaşi străzi, înspre canal, pe lângă «casa cu scară interioară», până jos pe malul râului Dodder. Ai stat cu el: şi-a pus braţul în jurul tău, iar tu ţi-ai ridicat faţa şi v-aţi sărutat. Ce-aţi mai făcut împreună? Iar seara următoare te-ai întâlnit cu mine!

Am auzit aceste lucruri acum o oră din gura lui. Am ochii plini de lacrimi, lacrimi de tristeţe şi suferinţă. Inima mea e plină de amărăciune şi disperare. Nu pot vedea decât chipul tău, aşa cum se înălţa el pentru a se lipi de-al altcuiva. O, Nora, ai milă de suferinţa mea de acum. O, Nora, Nora, ai milă de biata mea iubire distrusă" (Joyce, 1975: 158).

A doua zi, incriminările ating apogeul:

„E ora şase şi jumătate dimineaţa şi îţi scriu în frig. N-am dormit mai deloc toată noaptea. Este Giorgie fiul meu? Prima noapte în care m-am culcat cu tine la Zürich a fost pe 11 octombrie, iar el s-a născut pe 27 iulie. Asta face nouă luni şi 16 zile. Îmi aduc aminte că a fost foarte puţin sânge în noaptea aceea. Te-a futut altcineva înainte de a veni la mine? Mi-ai spus de un domn numit Holohan (un bun catolic, fireşte, care-şi sărbătorea Paştele în mod regulat) că a vrut să te fută când erai la acel hotel, folosind ceea ce se numeşte o «scrisoare franţuzească» [*prezervativ*, n.n., M.M.]. A făcut-o? Ori l-ai lăsat doar să te mângâie şi să te pipăie?" (Joyce, 1965: 158).

Tortura îndoielii o simte şi Leopold Bloom, atunci când se întreabă dacă Milly e cu adevărat fiica lui. Doar forma semită a nasului fetei – argument zdrobitor – e de natură să-i readucă liniştea. În acelaşi timp, există o listă cu douăzeci şi cinci de iubiţi ai soţiei sale, insistând, în unele cazuri, asupra felului de manifestare a relaţiei trupeşti dintre ei. Împins de o dorinţă masochistă, vrea să afle totul: „Spune-mi. Atunci când ai fost pe câmp lângă Dodder (în serile când eu *nu* am fost acolo) cu celălalt («prieten» al meu) v-aţi întins pe jos când v-aţi sărutat? Ai pus mâna pe el aşa cum ai pus-o pe mine în întuneric şi i-ai spus şi lui aşa cum mi-ai spus mie «Ce e, scumpule?»" (Joyce, 1965: 159).

Intensitatea şi acuitatea retrăirii presupusei trădări sunt atât de greu de îndurat, încât, la cel mai slab semn de negare a imaginarei infidelităţi, amantul încornorat se metamorfozează într-un adorator copleşit de ruşine, vinovăţie şi regrete. Nu

ştim ce i-a scris Nora (ea şi-a distrus scrisorile), dar avem contrareacţia lui Joyce. După mai multe epistole în care efuziunile amoroase au alternat cu autoincriminările, remuşcările şi complexele de inferioritate, rândurile scrise la începutul lui decembrie 1909 au atins culmi ale scatologicului – într-o manieră atât de apropiată de defulările lui Molly Bloom, încât nu există nicio urmă de dubiu privind înrudirea lor. Mica aluzie din 22 noiembrie 1909 („când îmi spui ce-o să-mi faci dacă nu o să te ascult într-o anumită privinţă"), care e similară cu limbajul amantei epistolare a lui Bloom, Martha Clifford, aruncă o lumină în direcţia unei posibile relaţii de tip sado-masochist a cuplului Joyce.

Hiperexcitat de ceea ce-i scrisese Nora, Joyce s-a dezlănţuit într-un delir pornografic aproape insuportabil. Nu-l menţionăm decât pentru similitudinile de limbaj şi situaţii, deoarece postúrile sexuale descrise în scrisori seamănă izbitor cu cele din monologul lui Molly Bloom. Totodată, apelativul de care Nora se arată încântată („My beautiful wild flower of the hedges! My dark-blue, rain-drenched flower") e cvasi-identic cu alintul lui Bloom la adresa lui Molly („flower of the mountain"), ceea ce indică, o dată în plus, comunicarea subterană stabilită în mintea lui Joyce între biografia sa şi drama conjugală a personajelor din casa de pe strada Eccles, numărul 7 din Dublin.

Nereproductibile în litera lor, cuvintele lui Joyce anticipează şuvoiul de imagini şi senzaţii din *Penelope*, alternanţa de gesturi delicate („Drept cadou, o să-ţi dau o carte frumoasă; e cadoul poetului pentru femeia pe care o iubeşte" – tot aşa cum Bloom îi aduce lui Molly un roman, ce-i drept, mai mult senzual decât poetic) şi descrieri carnale în care numirea explicită şi „populară" a organelor sexuale masculin şi feminin e asociată unor activităţi exploratorii şi performatorii prezentate în cele mai naturaliste forme de expresie. Actul sexual e însoţit de un ritual complex al seducţiei, în care fetişurile, limbajul secret şi gesturile cu semnificaţie lubrică dublează preludiul, acuplarea propriu-zisă şi postludiul. Alternanţa de efuziuni romantic-sentimentale şi descrieri de-a dreptul pornografice are un aer nenatural, intens artificial, ca şi cum Joyce n-ar fi vorbit despre lucruri petrecute aievea, ci despre nişte fantasme mai potrivite într-o carte obscenă citită de Molly Bloom. Impresia e sporită de faptul că, inclusiv în acest capitol, Joyce mizează pe intuiţia că „forţarea cuvintelor poate fi o tehnică literară valabilă" (Burgess, 1973: 21), un paravan lingvistic îndărătul căruia sunt permise amestecurile şi intercalările de planuri real/imaginar.

Femeia adorată (şi în acelaşi timp temută, detestată, cauzatoare de coşmaruri) e apelată într-o multitudine de feluri. De la simplul, distantul „Nora", la călduţ-neutrul „dearest", la ceva mai amabilul „my darling", modurile de adresare se încarcă de o energie amoroasă tot mai accentuată, ca şi cum s-ar afla în relaţie directă cu îndeletnicirea descrisă atât de bine de sintagma *sexual intercourse:* „My dear little Nora", „Dear Love", „My dear little runaway Nora", „My true love", „My dearest girl", „My little silent Nora", „My poor little lonely Nora", „My dear little Butterfly", culminând, în debutul scrisorii din 18 noiembrie 1909, în urma unui răspuns aspru al consoartei, cu precizarea „Nu îndrăznesc să mă adresez azi în niciun fel familiar" – ceea ce dovedeşte importanţa acordată de Joyce relaţiei dintre formula de deschidere epistolară şi conţinutul ei. Lucrând mereu cu acordul fin, el nu făcea nicio distincţie între felul în care concepea un text literar şi unul personal.

Fără aceste scrisori fierbinţi (poligon de încercare a limitelor propriei îndrăzneli în raport cu femeia care-l sedusese pe viaţă), probabil că „geografia trupului" explorată cu fervoare în *Penelope* ar fi avut un cu totul alt profil. Când Joyce a vrut să recitească epistolele din 1909, el avea deja fixat în minte tiparul psihologic al personajului. Probabil că în absenţa lor, „meditaţiile" lui Molly Bloom n-ar fi diferit prea mult de limbajul insinuat-ludic al Marthei Clifford, corespondenta necunoscută a lui Bloom, sau de interogaţiile insinuate ale lui Leopold însuşi. Or, limbajul extrem de îndrăzneţ reprezintă formula prin care Molly Bloom îşi definea propria personalitate. Deşi pe parcursul romanului am avut impresia că o cunoaştem, tot ce ştim despre ea provine din opiniile, amintirile şi fantasmele lui Bloom sau din etichetările (rareori favorabile) ale diverselor personaje care o menţionează.

Toate acestea au rolul de a vesti intrarea în scenă a vedetei. Un critic a surprins perfect stratagema lui Joyce: „polifonia din jurul lui Molly ne pregăteşte pentru aria finală sau *clou*-ul vocii ei nemediate" (Bénéjam, 2006: 64). E, însă, un anunţ pe care nu-l putem anticipa. Cele câteva gesturi de divă autoritară din *Calypso*, evocarea situaţiilor în care a fost mai degrabă victima pasivă a avansurilor erotice masculine nu prevestesc *întinderea* freneziei sexuale identificabile în reveriile, descrierile şi speranţele ei. Şi-a întrerupt relaţiile trupeşti „clasice" cu soţul, în urmă cu peste un deceniu, însă, în ciuda presupunerilor lui, nu l-a înşelat niciodată până în ziua când, în sfârşit, o descoperim în carne şi oase, adică în 16 iunie 1904. Această îndelungată cvasi-abstinenţă sugerează mai

degrabă profilul femeii-călugăriţe, şi nu caracterul vulcanic ce uluieşte prin forţa cuvintelor şi a imaginilor proiectate cu o energie în egală măsură lascivă şi brutală.

Un moment important al pre-istoriei romanului *Ulysses* îl constituie implicarea – deja menţionată – a lui Valéry Larbaud în promovarea romanului. Lucrurile pot fi privite din cel puţin două perspective. Pe una dintre ele am evocat-o deja: potrivit Sylviei Beach, ar fi vorba de o înlănţuire de întâmplări aleatorie, cu final fericit. Aflând că Larbaud – considerat cel mai bun cunoscător al literaturii engleze şi americane şi, incontestabil, cel mai bun vorbitor de engleză al generaţiei sale – era ţinut la pat de o gripă, patroana lui „Shakespeare and Company" i-a trimis numerele din *The Little Review* cu fragmentele din *Ulysses* (şi un buchet de flori!) pentru a-i îndulci suferinţa. Larbaud a făcut – aşa cum ştim – o pasiune instantanee pentru text.

A doua variantă, datorată unui exeget recent, vede în succesiunea de acţiuni publice amprenta unui „complot" gândit de Adrienne Monnier şi pus în act de Sylvia Beach. În decupajul lui Noel Riley Fitch, spectacolul gândit de Larbaud poate fi privit şi ca o bătălie a generaţiilor, un fel de „querelles des anciens et des modernes", fără ca impactul să fie contondent: „Scriitorii generaţiei lui Larbaud şi a Sylviei – ce-i cuprindea pe Fargue, Romains şi alţii, născuţi în anii 1880 sau puţin înainte – erau cei mai mari sprijinitori ai creaţiei lui Joyce. Cei din generaţia anterioară – Paul Valéry, Paul Claudel, Marcel Proust, André Gide (născuţi cu toţii în jur de 1870) – erau fie indiferenţi, fie ostili faţă de opera lui. Valéry şi Proust erau indiferenţi. Valéry, care acceptase invitaţiile din partea librăriei de pe rue de l'Odéon de a participa la evenimentele dedicate lui Joyce, nu a cumpărat niciodată un exemplar din *Ulysses*. Joyce a avut doar o întâlnire scurtă cu Proust, care a murit la câteva luni după publicarea lui *Ulysses*. Claudel era un inamic făţiş al prozei lui Joyce." (Fitch, 1985: 95).

Pe când amiciţiile se manifestau zgomotos, dezacordul era mai degrabă implicit. Astfel încât, în seara lui 7 decembrie 1921, librăria Adriennei Monnier era ticsită cu lume dornică să asculte, în premieră mondială, o „explicitare" a cărţii lui Joyce şi un fragment din *Penelope*. Lectura a avut loc la „Maison des Amis des Livres" parcă pentru a consfinţi pentru vecie frăţia cu „Shakespeare and Company", dar şi, firește, pentru că spaţiul era mai potrivit pentru o asemenea reprezentaţie decât librăria Sylviei Beach. (Confuzia privind locul de desfăşurare persistă: într-o recenzie la cartea lui Kevin Birmingham, *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses*, un critic afirmă cu aplomb: „O mică scenă din analele

modernismului eroic o reprezintă momentul când, în iarna lui 1921, romancierul şi criticul Valéry Larbaud a susţinut prima conferinţă din lume asupra romanului lui James Joyce, *Ulysses*, la «Shakespeare and Company», o librărie anglofonă şi o bibliotecă din Paris, condusă de o tânără americancă pe nume Sylvia Beach" [Thirlwell, 2015: 50]. Ei bine, nu. Aşa cum aflăm din cartea „tinerei americance", locul conferinţei a fost cealaltă librărie de pe rue de l'Odéon.)

Conştient că nu se va descurca singur cu traducerile până la data stabilită, Larbaud a apelat la ajutorul unui tânăr jurnalist, istoric şi muzicolog, Jacques Benoist-Méchin, devenit ulterior unul dintre marii admiratori ai nazismului şi membru al guvernului de la Vichy. Colaborarea a decurs în bune condiţii, astfel încât textul a fost gata de prezentare la data anunţată. Pentru a preîntâmpina eventualele reacţii din partea filistinilor, Larbaud a scris un avertisment tipărit în programul manifestării: „Dorim să prevenim publicul că unele dintre paginile ce vor fi citite sunt de o îndrăzneală neobişnuită, care în mod firesc ar putea să şocheze". E greu de apreciat în ce măsură e vorba de o înştiinţare adresată societăţii pudibonde sau de o reclamă indirectă.

Pentru a-şi înlătura tracul, Larbaud a băut câteva pahare de whiskey, iar rezultatul s-a dovedit cel scontat: „Lectura a fost pentru Joyce un triumf, un omagiu care a însemnat mult pentru el în cel mai critic moment al carierei sale. Laudele încărcate de căldură ale lui Larbaud, lectura fragmentelor traduse de el din *Ulysses*, redarea plină de succes de către Jimmy Light a *Sirenelor* – toate au fost aplaudate zgomotos de ascultători. Entuziasmul a fost şi mai mare când Larbaud, care l-a căutat pretutindeni pe Joyce, l-a descoperit în spatele unui ecran în camera din dos, l-a tras după el în timp ce roşea, iar apoi l-a sărutat în stil franţuzesc pe amândoi obrajii" (Beach, 1991: 74). Cei două sute cincizeci de participanţi la eveniment n-au avut ce să regrete. De la portretul făcut de Larbaud lui Joyce, la descrierea amănunţită – deşi cu erori – a romanului (pe baza schemei oferite de autor), la acompaniamentul muzical al interpretării, seara a fost un regal.

În 10 decembrie 1921, Joyce i-a scris lui Harriet Shaw Weaver o relatare detaliată a spectaculosului eveniment, prezentat cu umor şi ironie: „Întâlnirea a decurs foarte bine. La mijlocul episodului *Cyclops* lumina s-a stins, cam aşa cum s-a stins şi pentru ciclopul însuşi, dar spectatorii au fost foarte răbdători. E ciudat că introducerea biografică a domului Larbaud a conţinut şi o serie de greşeli, deşi i-am răspuns de mai multe ori la întrebările pe care mi le-a pus. Nimeni nu pare înclinat să mă prezinte lumii în prozaismul meu lipsit de

ornamente. În ultimul moment s-a decis să taie o parte din fragmentul *Penelope*, şi, cum mi-a spus doar atunci când se îndrepta spre masă, am acceptat. Pot spune cu toată responsabilitatea că ceea ce a citit a fost destul de rău, dar n-a existat niciun semn de protest şi, dacă ar fi citit şi cele câteva rânduri în plus, echilibrul sistemului solar nu ar fi fost tulburat prea tare" (Joyce, 1975: 287).

De remarcat, totuşi, absenţa celui care avusese un rol decisiv în existenţa din acei ani a lui Joyce şi unul instrumental în destinul romanului: Ezra Pound. În mod surprinzător, dar semnificativ, apariţia unei noi echipe de admiratori îl îndepărtase pe Pound de omul care îi datora aproape şi supravieţuirea fizică. La mijloc erau, desigur, şi orgoliul unui părinte ce se simţea trădat, dar şi gelozia celui care se credea a fi singurul deţinător al cheii de la cufărul unde se afla comoara. În expresia lui Richard Ellmann, e vorba de iritarea celui care-şi „văzuse descoperirea redescoperită". De altfel, într-un vis adeseori citat al lui Joyce (şi încredinţat lui Herbert Gorman), Ezra Pound îi apărea în postura de şef al unei găşti de *jurnalişti* americani (aşadar, nu scriitori, ci *jurnalişti* – o descriere prin care Joyce îi plasa pe o treaptă inferioară în ierarhia literară). E adevărat că „visul" se încheie cu imaginea unei Molly Bloom exterminatoare, care, după ce îl lichidează pe Leopold Bloom, exclamă macabru: „Te-am terminat şi pe tine, dle Joyce!"

Nu e nicio îndoială că Joyce reacţiona astfel la criticile venite din partea comentatorilor, deşi în majoritatea cazurilor observaţiile nu diminuau admiraţia, ci o făceau credibilă. Dar suspiciunea lui Joyce era atât de mare, încât ajungea să-şi pună întrebări chiar referitoare la valoarea lui T.S. Eliot şi a lui Pound. Sau, mai precis, la „importanţa lor reală" ca actori pe scena publică. Ignorând în mare parte opera extraordinară a lui Pound, Joyce a văzut în autorul lui *Cantos* doar impresarul, prietenul îndatoritor, „omul plin de relaţii" şi aproape deloc creatorul. De altfel, Pound îi scria în 1955 profesorului Connolly de la Buffalo: „Din câte-mi aduc aminte, nu s-a referit niciodată la contemporanii săi en[glezi] & am[ericani] ca scriitori. A păstrat o tăcere discretă în legătură cu toţi, cu excepţia lui Mauberley şi o propoziţie discretă referitoare la asta".

Discuţiilor cu Larbaud li se datorează descrierea modalităţii narative folosite de Joyce în capitolul *Penelope*, sintagma *monolog interior*, împrumutată dintr-o carte a lui Paul Bourget, *Cosmopolis*. Intrat în repertoriul criticilor şi istoricilor literari, termenul a făcut o carieră glorioasă. Completându-l, Joyce a adăugat că aceeaşi modalitate a fost

utilizată şi de Edouard Dujardin, un scriitor minor, o „relicvă" a perioadei simboliste, în *Les lauriers sont coupés*, unde „dezvoltarea neîntreruptă" a gândului a luat locul naraţiunii tradiţionale. N-a fost doar o recunoaştere de moment a unei „găselniţe" inventate de altcineva. În repetate rânduri, Joyce a insistat asupra a ceea ce-i datora înaintaşului francez. Într-o ediţie din 1930 a cărţii sale, Dujardin dedică, recunoscător, romanul, alături de venerabilul Racine, lui James Joyce, „gloriosul nou-venit, supremul romancier al sufletelor". Cuvinte dăltuite în bronzul admiraţiei, pe care nu le-ar fi contestat nici Pound, deşi atunci acesta renunţase de mult la epitetele inflamate la adresa protejatului său de odinioară.

Intervalul propriu-zis al tipăririi romanului n-a stat sub semne prea bune nici pentru editoarea improvizată, Sylvia Beach, nici pentru autor. Ambii se luptau cu probleme financiare aproape insurmontabile. „Shakespeare and Company" trecuse de câteva ori pe lângă ruşinea insolvenţei, nu atât din cauza chiriei şi a întreţinerii (care erau mici), cât din cauza dificultăţii de a se aproviziona ritmic şi îndestulător cu cărţile englezeşti şi americane nou-apărute. Volumele se scumpiseră dincolo de orice nivel rezonabil, iar plata facturilor a reprezentat prilejuri constante de depresie. Deşi muncea pe brânci, câte şaptesprezece ore pe zi, pentru a încheia romanul, Joyce nu câştiga niciun ban. Or, pe lângă grijile proprii, Sylvia Beach îşi asumase şi misiunea de a-i menţine în viaţă pe membrii familiei Joyce.

Din fericire, cu supraomeneasca ei generozitate, Harriet Weaver a intervenit din nou în viaţa scriitorului. Spre marea lui fericire, aceasta i-a vărsat în cont o sumă atât de mare, încât o familie normală ar fi putut supravieţui întreaga viaţă. Nu şi „clanul celtic", obişnuit să risipească, să trăiască pe picior mare – atâta vreme cât erau bani. Când nu erau, ştiau la fel de bine să facă foamea. De-o neasemuită generozitate se dovedise şi tipograful Darantière. Acceptase metoda de lucru a lui Joyce, chiar dacă intuia consecinţele nefaste asupra propriei afaceri. Episodul *Circe* a reprezentat, şi din acest punct de vedere, un coşmar pentru tipografi. Istoria acestui capitol, care şi-a mărit substanţial volumul în perioada pregătirii pentru tipar, este o metonimie a felului cum, în intervalul câtorva luni, după predarea manuscrisului în formă „finală", cartea a devenit cu o treime mai amplă.

Cel mai important specialist în textologia joyceană, Michael Groden, sintetizează situaţia în felul următor, subliniind modificările intervenite pe parcurs: „Începând cu luna august 1921 şi până la publicarea cărţii în 2 februarie 1921, a combinat munca la *Ithaca* şi *Penelope*, adăugându-le

pagini noi, cu cea la corecturi paginate şi adăugiri la corecturi la celelalte episoade ale cărţii, lucrând adeseori simultan la părţi diferite. Când tipograful a paginat capitolele *Telemachus*, *Nestor*, *Proteus*, *Calypso* şi *Lotus Eaters*, în luna iunie, el a tras un rând de cartoane şi unul de şpalturi (câte două rânduri de corecturi pentru *Calypso* şi *Lotus Eaters*). Ceea ce sugerează că în luna iunie Joyce încă dorea doar un set de şpalturi şi un set de text paginat, pe care le ceruse în noiembrie anterior. Dar în luna august acest număr nu-i mai ajungea; Joyce avea nevoie de până la patru cartoane şi cinci şpalturi întregi pentru fiecare pagină a cărţii" (Groden, 1977: 189). Ne putem imagina reacţia lui Darantière în faţa acestor cerinţe demenţiale: proteste ce alternau cu ameninţări şi expresii violente ale indignării în faţa haosului provocat de pretenţiile întru totul nebuneşti ale scriitorului.

Vara şi toamna lui 1921 au marcat totuşi progrese considerabile în fixarea definitivă a textului. În mod surprinzător, în ciuda nenumăratelor obstacole ridicate de însuşi Joyce, forma finală a romanului era tot mai clar conturată. Începând cu episodul *Hades*, corecturile şi modificările au fost făcute pe primul carton – ceea ce denotă că, pe de o parte, Joyce se obişnuise cu propria metodă, însă, pe de alta, „nebunia" adăugirilor creştea direct proporţional cu intervalul în care fusese scris episodul. Capitolele mai noi erau „mutilate" într-o măsură incomparabil mai mare decât cele vechi. Faptul că Joyce însuşi părea derutat e dovedit de rândurile din scrisoarea adresată lui Harriet Weaver în 7 octombrie 1921:

„*Ulysses* va fi încheiat, slavă Domnului, în vreo trei săptămâni şi (dacă tipografii francezi nu vor plonja cu toţii în Rhône îngroziţi de mozaicurile pe care le-am trimis) ar trebui să fie publicat la începutul lui noiembrie. Am expediat tipografului episodul *Penelope*. Acum pun în ordine episodul care îl premerge, *Ithaca*. La începutul săptămânii viitoare aştept să am în jur de 240 de pagini din carte, pe care am să le retrimit. *Eolus* e refăcut. *Hades* şi *Lotus Eaters* sunt mult amplificate, iar celelalte episoade refăcute în mare parte. N-am schimbat prea mult în *Telemachia* (primele trei episoade ale cărţii)" (Joyce, 1957: 190). Unele dintre intervenţii se petrecuseră sub influenţa recitirii întregului, altele, precum *Penelope*, sub presiunea circumstanţelor exterioare. Episodul fusese dat la paginat înaintea altora care, cronologic, îl precedau. Tipografii erau bombardaţi cu cereri enervante, ca, de pildă, aceea de a pune la dispoziţia autorului fragmente de capitole, pentru a putea fi re-lucrate în funcţie de inspiraţia de ultim moment. La sfârşitul lui octombrie, Joyce lucra iarăşi

asupra mai multor episoade deodată: *Nausicaa*, *Oxen of the Sun*, *Penelope*, *Circe*, *Sirens* şi *Cyclops*. Munca depusă era însă complet diferită: în unele cazuri făcea doar corectură (în sensul obişnuit al cuvântului), în altele rescria, în altele decupa, modifica şi sporea dimensiunea textului.

Pe parcursul pregătirii cărţii pentru tipar, s-a întâmplat adesea nu doar ca tipografii să fie exasperaţi de modul de lucru al lui Joyce, ci şi ca acesta să fie dezamăgit de lentoarea muncitorilor. La începutul lui decembrie, când mare parte din timp participase la pregătirea „spectacolului" organizat la librăria lui Adrienne Monnier, a calificat încetineala tipografilor, urmată de o bruscă revigorare, ca fiind un sabotaj. După o jumătate de lună în care se lăsaseră pe tânjeală, oamenii lui Darantière l-au inundat, în două zile, cu o cantitate de text căreia abia îi făcea faţă: „Din motive care-mi scapă, tipograful mi-a trimis acum deodată corecturile la *Circe*, *Eumeus* şi *Penelope*, fără să fi încheiat scrierea primelor două, aşa că acum trebuie să lucrez la ele simultan, chiar dacă sunt atât de diferite; sunt precum individul care cântă la mai multe instrumente cu diverse părţi ale corpului" (Joyce, 1959: 179).

La începutul lui ianuarie 1922, prin aducerea la stare utilizabilă a capitolului *Circe*, mai rămâneau de paginat cam două sute de pagini. La sfârşitul lunii, Joyce vorbea de „forma finală semicorectată" a capitolelor recent încheiate. Ceea ce nu l-a împiedicat ca până la sfârşitul lui ianuarie să mai adauge, să rescrie şi să corecteze din greu, spre exasperarea tipografului, copleşit de numărul de pagini noi pe care trebuia să le încorporeze obiectului tipografic ce devenise deja gigantic. Lucrând eroic, muncitorii au adus la nivel de text final două episoade extrem de pretenţioase din punct de vedere formal (*Ithaca* şi *Penelope*), pentru a putea imprima cartea în timp record – în cele doar câteva zile care mai rămâneau până la 2 februarie, ziua de naştere a lui Joyce.

Rezumat de Michael Groden, procesul tipografic a constat în reluarea contra-cronometru şi cu costuri incomparabil mai mari a procesului de creaţie propriu-zis, întins pe intervalul a şapte-opt ani: „Pentru primele episoade (până la «Oxen of the Sun», în acest caz), unde există atât *placards*, cât şi pagini de corectură, prima pagină de corectură pare să urmeze primelor *placards* la aproximativ cinci săptămâni. Mai târziu, începând cam cu «Circe», nu a mai existat pur şi simplu timp pentru atât de multe corecturi sau pentru un interval atât de mare între corecturi. Unele dintre paginile finale nu au decât un *placard* şi o pagină de corectură. Scrisul iniţial al lui «Circe», «Eumaeus», «Ithaca» şi «Penelope» a presupus un volum imens de muncă, deodată cu

revizuirile fazei finale a primelor paisprezece capitole, astfel încât primele corecturi ale ultimelor patru episoade reprezintă un stadiu mult mai avansat decât al celor timpurii. Dar ultimele patru episoade conţin şi numărul cel mai mare de adăugiri pe corectura finală. Dat fiind numărul copleşitor de modificări, ordinea haotică a imprimării şi dificultăţile provocate de scrisul de mână al lui Joyce şi necunoaşterea englezei de către tipografi, acurateţea pe care a reuşit s-o atingă Darantière e uimitoare" (Groden, 1977: 191). După afirmaţiile ulterioare, ar fi fost vorba de „numai" cinci mii de greşeli… Cifra era însă enorm exagerată, după cum vom vedea mai târziu.

Refacerea, rescrierea şi modificarea în ritm neobosit constituie marca de lucru a lui Joyce pe parcursul scrierii romanului *Ulysses*. N-ar trebui să ne mire aşadar că el a aplicat acest principiu şi „schemelor" explicative ale romanului. Gândite să funcţioneze drept ghid de lectură, ele sunt, înainte de orice, transcrieri ale activităţii mentale de-o maximă febrilitate a lui Joyce. Extrem de utile îndeosebi la o primă lectură a textului, ele trebuie luate *cum grano salis* atunci când e vorba despre interpretarea şi analiza detaliată a textului. Schemele sunt mai degrabă descrieri ale gradelor de încredere arătat de Joyce diverşilor prieteni care l-au însoţit, intelectual şi emoţional, pe parcursul scrierii cărţii. Cea mai complexă e schema din 21 septembrie 1920, scrisă în italiană, trimisă lui Carlo Linati.

Modificările sunt vizibile îndeosebi la nivelul aluziilor, al legăturilor şi semnificaţiilor titlurilor, în renunţarea la unele paralelisme cu *Odiseea* pe care fie n-a mai apucat să le dezvolte, fie le-a considerat lipsite de semnificaţie pentru evoluţia ulterioară a naraţiunii. Schema Linati poate fi considerată, din acest punct de vedere, „maximalistă", spre deosebire de aceea mai suplă, pusă la dispoziţia lui Larbaud şi devenită oarecum „oficială", de vreme ce Joyce i-a îngăduit Sylviei Beach s-o „popularizeze" în rândul câtorva dintre intelectualii fascinaţi de roman. Herbert Gorman a scris una dintre bunele monografii timpurii ale lui Joyce şi în această calitate a devenit posesorul uneia dintre scheme. Cea popularizată de Stuart Gilbert în faimoasa lui carte dedicată romanului *Ulysses* e întru totul asemănătoare (poate fi consultată în original la University of Texas), iar copia Sylviei Beach se află astăzi la SUNY, Buffalo, alături de alte manuscrise joyceene.

Edmund Wilson, autorul unuia dintre cele mai cunoscute studii asupra romanului, a luat indicaţiile lui Joyce drept text evanghelic. La fel a făcut şi Larbaud, care l-a dat spre publicare în *Nouvelle Revue Française* (aprilie 1922), iar

ulterior a apărut şi în traducere englezească, în *Criterion* (octombrie 1922). Un studiu ce conţine datele certe privitoare la circulaţia acestor liste descriptive, pe care „maniacii" preciziei îl vor aprecia în cel mai înalt grad, se găseşte în volumul din 1972 al lui Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (Oxford University Press), capitolul „Anatomy of Return" (pp. 177-185) şi în Appendix-ul dedicat schemelor Linati şi Gorman-Gilbert (pp. 186-189). În ce măsură vor fi fost folosite de Joyce însuşi în etapa revizuirilor şi a corecturilor finale e imposibil de spus. Un studiu din 1964 al lui Joseph Prescott, *Exploring James Joyce*, pleacă de la premisa că o mare parte din intervenţiile lui Joyce au în vedere adecvarea cuvintelor la contextele în care au fost folosite, stabilind că ar fi vorba de o procedură mai generală căreia îi spune „realism stilistic", exemplificat cu alternative care vizează diversele nuanţe de limbaj avute în vedere de autor.

Alături de Michael Groden, consider că impulsul decisiv în cursa nebună a adăugirilor îl constituie *tentaţia enciclopedică* sub semnul căreia şi-a aşezat, programatic, romanul. Textul des citat din scrisoarea către Carlo Linati din 21 septembrie 1920, în care defineşte subiectul romanului ca fiind, în afara epicului a două naţii, evreii şi irlandezii şi „un fel de enciclopedie" constituie aproape o artă poetică. Pentru a-şi atinge scopul, Joyce a recurs la metoda proliferării, la modul gigantic, a întâmplărilor, dar şi la un procedeu tipic enciclopediştilor: conceperea unei serii interminabile de *liste*. Prin ele, unul reverberează în multiplu, iar infinitatea sensurilor se reflectă în reţeaua de cuvinte aşezate la baza unui demers totalizant. Efectele sunt spectaculoase: „În aceste liste amănunţite (care au fost percepute drept parte a paralelei homerice), Joyce a lucrat în direcţia enciclopedismului, luând un incident anume şi catalogându-i pe observatorii sau participanţii la el. În cele mai multe cazuri, tehnica revizuirii l-a determinat să mărească listele până la dimensiuni atât de comice, încât în cele din urmă ele au dobândit o logică proprie, dincolo de logica evenimentelor care le-au inspirat iniţial (de exemplu, în lista sfinţilor din Cyclops, «S. Martin of Todi» conduce la «S. Martin de Tours»). Prin simplul act al insistenţei asupra procedeului, astfel de acumulări repetate dobândesc în cele din urmă efectul atotcuprinderii dorit de Joyce" (Groden, 1977: 195-196).

Un alt motiv al rescrierii îl constituie accentuarea tehnicii fluxului conştiinţei şi a monologului interior. Joyce a ştiut de la bun început că naraţiunea avea de câştigat prin substituirea autorului, ca intermediar omniscient, cu un contact direct între cititor şi gândurile personajelor. Or, folosirea pe scară largă a

metodei era mai potrivită la orele serii, în regimul nocturn al romanului, când lumina zilei era înlocuită de umbrele oamenilor, dar, mai ales, de penumbrele conştiinţei. Consecinţa accelerării proceselor în direcţia indicată e apariţia unei reţele dense de simboluri, parabole, fragmente de biografii, amintiri, reflecţii şi reverii. Retrospectiv, ele îmbogăţesc structura metaforică a textului, care navetează între semnificaţiile vechi şi întrupările noi.

În fine, prin reviziile finale sunt aduse la acelaşi numitor, găsindu-şi, în destule cazuri, mult-aşteptate rezolvări, situaţii şi secvenţe din episoadele anterioare. Unele rămăseseră în suspensie, altele şi-au dezvăluit potenţialul simbolic abia la reluarea târzie a textului, altele sunt oglindiri născute din necesitatea echilibrului, a felul în care se percep reciproc personajele. Rolul acestor adăugiri e de a pune în evidenţă firul roşu ce străbate mintea lui Leopold Bloom şi de a sublinia principala trăsătură a caracterului său: constanţa în gândire şi acţiune. Lumea pe care o străbate e plină de neprevăzut. Mintea lui însă e predictibilă – cum îi sunt, de altfel, şi reacţiile.

În aceeaşi logică trebuie privită şi recurenţa unor expresii. Exemplul cel mai la îndemână e „agenbite of inwit” („remuşcarea conştiinţei”). Iniţial, sintagma părea să fie o simplă ilustrare a felului de a vorbi şi gândi al lui Stephen Dedalus – un personaj mai degrabă pompos, trăind din lecturi şi fantasme nutrite de dialoguri îndrăzneţe cu marea cultură şi filozofie a lumii. Încântat de expresivitatea cuvintelor, Joyce creează în jurul lor, în faza corecturilor, contexte diferite, unde senzaţia de prospeţime şi magie nu doar că nu dispare, ci se amplifică. Ultima fază a scrierii romanului poate fi considerată aşadar una a „reglajului fin”, a aşezării deasupra textului a unui văl de-o inexprimabilă moliciune şi fragranţă, de o sublimă transparenţă.

Din punct de vedere tehnic, L’Imprimerie Darantière era o relicvă. Tipografiile moderne erau dotate cu linotipuri, pe când atelierul „meşterului tipograf” din Dijon nu depăşise faza culegerii manuale. Însă una era să pui, cu o pensetă, literă după literă pentru un catalog sau pentru un afiş şi alta să te iei la trântă cu un manuscris care, încă de la primele fragmente, a provocat imense bătăi de cap. Dactilogramele erau, în sine, un scandal: rânduri şi pagini care se repetau, litere întărite cu cerneală, supracorecturi care făceau imposibilă identificarea multor cuvinte. Probabil că angajaţii lui Darantière erau obişnuiţi cu pretenţiile clienţilor, dar încă nu întâlniseră pe cineva care, cu fiecare nouă pagină, să îi aducă la limita sinuciderii. Metoda de lucru era şi ea neobişnuită: corecturile

erau imprimate pe foi mari (deja menţionatele *placards*), de mărimea a opt pagini, pe marginea cărora urmau să se opereze corecturile. Era un gest de curtoazie pentru un autor despre care se ştia că are mari probleme de vedere.

Or, spaţiul alb din jurul şpalturilor a acţionat asupra lui Joyce ca o invitaţie irezistibilă de a-l umple cu noi şi noi semne şi litere. Corecturile efective au fost minimale, în schimb, adăugirile riscau să copleşească textul deja existent. În ciuda avertismentelor lui Darantière privitoare la creşterea exponenţială a costurilor, Joyce a urmat, imperturbabil, calea nesfârşitelor amplificări: el „nu corecta, ci continua să scrie. Ori de câte ori adăuga o propoziţie, câteva rânduri sau pagini ulterioare trebuiau să fie mutate. O singură adăugire putea să atragă o avalanşă de modificări" (Birmingham, 2014: 216). La această nebunie se adăuga faptul că Darantière suporta, practic, costul întregii operaţiuni: acceptase, ca un veritabil gentleman ce era, ca plata să se facă în momentul când se vor fi adunat banii din achiziţionarea cărţii. Turnura luată de aventura tipografică îl punea într-o situaţie inedită: nu doar că depunea, fără a fi plătit, un efort colosal pentru a ţine pasul cu metoda de lucru contorsionată a lui Joyce, dar devenise, într-un fel, conform unei sintagme ce aparţine criticului citat mai sus, „parte din procesul creator".

Cu ajutorul domnişoarei Weaver, o parte din cheltuieli au fost achitate, astfel încât Sylvia Beach a mai plătit doar cinci sute de franci din costul total de patru mii, la care se ridica întreaga manoperă. Dacă luăm în calcul faptul că procesul de pregătire pentru tipar a inclus patru rânduri de şpalturi şi cinci corecturi în pagină, că textul a crescut cu o treime (iar aproape o jumătate din episodul final a fost trimis direct tipografilor, fără să mai treacă prin etapa dactilogramei), ajungem la concluzia că imprimeria lui Darantière a făcut nişte eforturi cât pentru opt-nouă cărţi „normale".

Ca în transă, Joyce devenise prizonierul propriei obsesii perfecţioniste, fără să-şi dea seama că maniera de lucru, presiunea extraordinară pusă asupra celor din jur (de la familie, la editoare şi la tipografi) erau drumul cel mai sigur spre dezastru. Toamna târzie a lui 1921 şi iarna timpurie a lui 1922 au reprezentat un interval al *îndrăcirii*, al unei bătălii aproape absurde cu termenele de predare a corecturilor, a modificărilor în pagină şi adăugirilor. Şi când totul părea să fie gata de tipar (ultimele intervenţii pe text s-au întins până în ziua de 31 ianuarie 1922), Joyce a început negocierile pentru copertă. Literele numelui şi titlului trebuiau să fie albe, iar culoarea de fundal albastră – acel albastru special din drapelul Greciei. Cu eforturi supraomeneşti, Darantière a împlinit şi

această dorinţă, mergând personal în Germania pentru a procura cartonul cu nuanţa cerută de autor.

Un jurnalist bine-cunoscut al anilor ’20-’30, Burton Rascoe, care avea să facă, în deceniul al şaselea, pasul spre televiziune, critic literar şi romancier excelent conectat la lumea scriitoricească, povesteşte o secvenţă care spune totul despre tensiunea în care Joyce (superstiţios la extrem) trăia în zilele dinaintea apariţiei cărţii. Ieşind, de 14 iulie 1922, la restaurant cu Edmund Wilson şi Djuna Barnes, aceasta i-a povestit ce i se întâmplase lui Joyce în preziua apariţiei cărţii, cu câteva luni înainte: Djuna „se plimba cu Joyce şi soţia acestuia prin Bois de Boulogne, când un bărbat a trecut în viteză pe lângă ei şi a mormăit ceva de neînţeles. Joyce s-a albit la faţă şi a început să tremure. Djuna l-a întrebat ce s-a întâmplat. «Omul ăsta, pe care nu l-am întâlnit niciodată, a spus, în timp ce trecea, în latină, *Eşti un scriitor mizerabil!* Asta e o prevestire funestă cu o zi înainte de publicarea cărţii mele»” (Rascoe, 1929: 27).

Din fericire, temerile lui Joyce nu s-au împlinit, iar din strania întâlnire n-a rămas decât spaima de moment a scriitorului. Pe când autorul lui *Ulysses* lua aer în marele parc parizian, la Dijon Maurice Darantière se pregătea să-i expedieze primele trei exemplare ale cărţii. Îşi ţinuse „la secundă” promisiunea făcută Sylviei Beach şi lui Adrienne Monnier de a-i oferi lui Joyce drept cadou aniversar cartea care-i confiscase aproape opt ani din viaţă. Aşteptând-o, Joyce se afla, conform editoarei, într-o stare de „prostraţie energică”. Pentru a fi sigur că exemplarele vor ajunge în mâna autorului în ziua aniversară, Darantière a apelat la şeful de tren al expresului Dijon-Paris, care ajungea în capitala Franţei la ora 7 dimineaţa. Sculată cu noaptea în cap, Sylvia Beach a luat un taxi până la Gare de Lyon, gata să intre în posesia preţiosului obiect:

„Eram pe peron, iar inima îmi bătea ca o locomotivă în timp ce trenul de Dijon se opri încetişor şi l-am văzut pe conductor coborând cu un pachet în mână şi căutând din priviri pe cineva – pe mine. Câteva minute mai târziu sunam la soneria familiei Joyce şi le înmânam Exemplarul nr. 1 din *Ulysses*. Era ziua de 2 februarie 1922.

Exemplarul numărul 2 era pentru «Shakespeare and Company» şi am făcut greşeala să-l pun la vedere în vitrina librăriei. Vestea s-a răspândit cu iuţeală în Montparnasse şi în cartierele din jur şi a doua zi, înainte de deschiderea librăriei, cei care comandaseră cartea se aşezaseră la coadă în faţa clădirii, făcând semne spre carte. Le-am explicat degeaba că, în afara a două exemplare, *Ulysses* nu era încă tipărit. Erau cât

pe ce să smulgă exemplarul meu din vitrină şi cu siguranţă ar fi făcut-o şi l-ar fi împărţit în fărâme cât să le ajungă tuturor, dacă n-aş fi acţionat cu rapiditate şi n-aş fi dus cartea într-un loc sigur" (Beach, 1991: 85). Tipograful respectase întru totul cerinţele lui Joyce: coperta avea culoarea albastră dorită de el (albastrul egeean care-i însufleţise imaginaţia), iar literele albe redau, simbolic, culorile naţionale ale Eladei. Impozantă, având 732 de pagini, cu un cotor de aproape 8 centimetri şi cântărind un kilogram şi şase sute de grame, cartea era, dincolo de orice discuţie, monumentală.

Derutat, convins că lucrurile n-au ajuns la final, că era imposibil să nu se petreacă vreo nenorocire, Joyce i-a scris, surescitat, lui Harriet Shaw Weaver un scurt raport privind evenimentele finale. Că nu era în apele sale o dovedea faptul că în locul datei de 8 februarie 1922 a greşit luna, scriind ianuarie. Sylvia Beach vorbise de exemplarele 1 şi 2 ale cărţii, dar contabilitatea lui Joyce era diferită:

„Dragă domnişoară Weaver: Multe mulţumiri pentru amabila dumneavoastră telegramă. Două exemplare din *Ulysses* (numerele 901 şi 902) au ajuns la Paris pe 2 februarie şi altele două (numerele 251 şi 252) în 5 februarie. Un exemplar e expus, celelalte trei au fost luate de abonaţi care plecau în diverse părţi ale lumii. De când cu anunţul apariţiei cărţii, librăria este sub stare de asediu – cumpărătorii vin de două-trei ori pe zi şi nu pot obţine un exemplar. După o groază de telegrame şi telefoane, se pare că astăzi vor veni 7 exemplare şi mâine 30. O concluzie mai iritantă a istoriei cărţii nici nu putea fi închipuită! Primele 10 exemplare din *edition de luxe* nu vor fi gata mai repede de sâmbătă, aşa încât nu vă veţi primi exemplarul (numărul 1) înainte de marţea viitoare, cel mai devreme. Mă bucur pentru mine (şi mai puţin pentru dumneavoastră) că vă gândiţi la o ediţie englezească. Sper că e posibil să corectez cu acel prilej numeroasele greşeli de tipar. Dl Pound spune că e posibil" (Joyce, 1975: 288). Media erorilor tipografice ar fi fost, în unele capitole, de una pe pagină, iar în altele de şase pe pagină, conform unei legende ce s-a dovedit nefondată. În realitate, era vorba despre câteva sute de greşeli. Ce e drept, Maurice Darantière a avut gentileţea să-şi ceară scuze faţă de cititori, într-un text strecurat în interiorul romanului.

Şi astfel se încheie *istoria iritantă* a cărţii, pe un ton de semi-amărăciune şi de nemulţumire provocată de faptul că problemele romanului au continuat nu doar până în ultima clipă, ci şi după ce ácele ceasornicului au început să se mişte în sens invers – dinspre public spre roman. Timp de aproape două luni, Joyce s-a implicat în chestiunile practice, petrecând ore în

şir în librăria Sylviei Beach şi împachetând exemplarele ce trebuiau trimise, prioritar, în Irlanda şi în Anglia. Îl neliniştea faptul că poşta irlandeză avea un nou şef, iar influenţa cenzurii religioase era mai feroce decât oricând. Intuiţia îi spunea că lucrurile trebuie să se petreacă fulgerător, înainte ca Cerberii poştali să prindă de veste. Ca prin minune, toate exemplarele au ajuns la destinatari, atât în Irlanda, cât şi în Anglia.

În schimb, în America situaţia s-a complicat brusc. Deşi John Quinn şi alţi doi-trei abonaţi îşi primiseră exemplarele, vama portuară newyorkeză a prins de veste şi a confiscat tot restul pachetelor expediate de la Paris. Disperată, Sylvia Beach a căutat cu febrilitate şi disperare o soluţie. A găsit-o prin Ernest Hemingway, „cel mai bun client" al lui „Shakespeare and Company" şi mare admirator al lui Joyce. Proprietara librăriei ni-l înfăţişează apărând în fiecare dimineaţă şi citind cu atenţie presa ori diverse cărţi. Venise împreună cu soţia la Paris, într-o lungă convalescenţă în urma unei răni la genunchi primită pe frontul italian. Intelectual subţire şi om de acţiune, Hemingway a cerut douăzeci şi patru de ore pentru a găsi o soluţie. La încheierea intervalului a venit cu ideea salvatoare. Un prieten al lui din Chicago se muta în Canada. Cu mult entuziasm, s-a oferit să participe la o schemă complicată, imaginată de Hemingway. Şi anume: Sylvia Beach trebuia să închirieze un apartament la o adresă în Canada, unde urmau să fie trimise cărţile. Din fericire, canadienii nu ştiau nimic despre scandalul provocat în America de roman şi nu-l interziseseră.

În felul acesta, sute de exemplare au ajuns în America de Nord. Cu un curaj şi un devotament admirabile, Bernard (acesta era numele prietenului lui Hemingway) lua în fiecare zi feribotul şi trecea în America, având ascuns în pantaloni un exemplar din *Ulysses*. Activitatea era cu atât mai primejdioasă cu cât se găseau în plină perioadă a prohibiţiei şi feribotul era plin de contrabandişti. Ceea ce însemna că risca în orice moment să fie chestionat asupra scopului deplasărilor zilnice peste graniţă. Când mai avea de distribuit doar câteva zeci de exemplare, Bernard şi-a asociat un prieten şi au dublat numărul de exemplare, câte două fiecare dintre ei. Voluminoasa carte – una în faţă, cealaltă în spate – trebuie să fi lăsat impresia că sunt nişte „bărbaţi gravizi", după spusele Sylviei Beach. Şi astfel, planul lui Hemingway, dublat de curajul prietenului său, au marcat o pagină importantă nu numai în istoria literaturii, ci şi în istoria contrabandei!

În ce-l priveşte pe Joyce, săptămânile de după apariţia cărţii l-au solicitat imens. Fusese extrem de cunoscut şi până atunci. Acum devenise celebru cum doar actorii de cinema şi

cântăreţii de operă erau. Sylvia Beach şi asistenta ei s-au pus cu totul la dispoziţia geniului irlandez, ajutându-l să se descurce în multitudinea de obligaţii apărute în viaţa lui: „Aveam grijă de corespondenţa lui Joyce, fie că era vorba de bancherii, de agenţii sau de furnizorii lui. Îi stabileam întâlniri, îi procuram prieteni noi, aranjam toate detaliile viitoarelor traduceri ale cărţilor lui în Germania, Polonia, Ungaria, Cehoslovacia. Joyce ajungea zilnic la librărie, în jurul prânzului. Nici lui, nici editoarei lui nu le păsa de prânz. Adeseori revenea şi seara, dacă trebuia dus la capăt vreun lucru" (Beach, 1991: 88).

Şi astfel, într-o atmosferă de prosperitate şi succes se încheie zbuciumata perioadă a istoriei romanului. Dar nu e vorba de un happy-end propriu-zis. Post-istoria cărţii se va dovedi, dacă nu la fel de dramatică, cu siguranţă la fel de spectaculoasă.

Post-istoria: Anul unu

# O carte mare, albastră

Ecourile critice ale romanului au fost, conform aşteptărilor, considerabile. Recenziile au demarat însă destul de lent. După un articol din 5 martie 1922, apărut în *Observer*, la Londra, au urmat trei săptămâni de tăcere. Suficient ca Joyce să vadă în absenţa comentariilor un boicot orchestrat de inamici. Din fericire, seria recenziilor favorabile a fost reluată prin nume importante ale criticii, de la J. Middleton Murry la Arnold Bennett. Cartea era lăudată, accentuându-se faptul că, departe de a fi literatură pornografică, reprezenta o creaţie literară de cel mai înalt nivel. Recenziile au atras după sine noi comenzi şi noi ediţii ale cărţii. Primul tiraj se epuizase în timp record (inclusiv exemplarele pe hârtie scumpă), iar librăriile pariziene se băteau pentru a difuza noua senzaţie editorială, devenită un *must* în mediile intelectuale. Lumea începea să fie împărţită între cei care aveau un exemplar din *Ulysses* şi cei care nu aveau, între cei care citiseră întreaga carte sau numai anumite capitole, între cei care aşteptau la rând s-o împrumute

şi cei care doar cunoşteau pe cineva care ar fi putut să le-o „închirieze" cu ziua sau cu ora. Pe scurt, nebunia se declanşase din plin.

Dacă lăsăm deoparte cele câteva texte mai degrabă de întâmpinare decât analitice, anul 1922 e marcat de două intervenţii grăitoare pentru receptarea lui *Ulysses*. Şi poate chiar şi pentru destinul ei în primii ani de după apariţie, decisivi pentru fixarea în conştiinţa publică. Primul e un atac vitriolant apărut pe 1 aprilie, semnat cu pseudonimul Aramis, tipărit nu într-o publicaţie culturală, ci în *Sporting Times (Pink'Un).* Revista săptămânală londoneză avea deja o vârstă venerabilă (apărea neîntrerupt din 1865 şi avea să supravieţuiască până în 1932). Imprimată pe hârtie roz (de unde şi cuvintele din paranteză), se ocupa de competiţiile sportive, cu accent pe cursele hipice. Uneori, paginile revistei reflectau şi evenimente teatrale şi mondene, scrise pe un ton de zeflemea amicală. Apariţia unei cronici literare atât de corozive precum cea a lui „Aramis" era, prin urmare, un motiv de uimire. *The Sporting Times* avea o distribuţie consistentă, fiind citită nu doar în Anglia, ci şi în colonii. În *The Adventure of the Blue Carbuncle*, a lui Arthur Conan Doyle, una din deducţiile lui Sherlock Holmes se bazează pe faptul că un personaj suspect avea în buzunar un exemplar din celebra revistă. Ea mai apare menţionată şi într-o povestire a lui P.G. Wodehouse, precum şi în memoriile lui Rudyard Kipling.

Articolul debutează în forţă, cu un titlu întins pe toate coloanele primei pagini: *The Scandal of Ulysses*, şi continuă la fel: „După o lectură mai degrabă plictisită a romanului *Ulysses* de James Joyce, publicat pentru abonaţi privaţi la preţul de trei guinee, echivalate în franci, pot să-mi dau seama de cel puţin un motiv pentru care judecătorii yankei le-au amendat pe editoarele lui *The Little Review* cu o sută de dolari pentru publicarea iniţială a unui capitol rânced al mărfii lui Joyce, ce pare a fi scrisă de un lunatic pervers care şi-a făcut o specialitate din literatura de latrină" (toate citatele sunt după *James Joyce: The Critical Heritage, Volume 1, 1907-27,* pp. 192-194, editat de Robert H. Deming).

Un singur paragraf şi o avalanşă de sintagme incriminatorii: lectură „plictisită", „capitol rânced", „lunatic pervers", „literatură de latrină". În plus, cartea era considerată prea scumpă, ea nefiind, în opinia lui „Aramis" o creaţie culturală, ci o marfă („stuff"). Masacrul a continuat pe acelaşi ton, deşi recenzentul le-a reamintit cititorilor săi că în trecut a scris „apreciativ despre multe cărţi neconvenţionale". În schimb, declară, dispreţuitor, că „nu are stomac pentru *Ulysses*" şi, perfid, că nu doreşte „să-l expună pe editor

riscului iminent de a apărea la tribunal pentru a fi girat ceva netipăribil”. Cu toate acestea, admite: „James Joyce e un scriitor talentat”. Problema lui e că, în *Ulysses*, „a călcat în picioare toate lucrurile decente elementare ale vieţii şi prezintă în mod apreciativ lucruri la care râd în hohote hoardele de şcolari huligani. Pe lângă glorificarea stupidă a murdăriei, cartea suferă deoarece e scrisă în maniera unui George Meredith care şi-a pierdut minţile. Sunt capitole întregi care n-au semne de punctuaţie sau orice alt indiciu privitor la intenţiile reale ale scriitorului. Două treimi din carte sunt incoerente, iar pasajele scrise normal n-au niciun haz, exhibând doar o scabroşenie cu pretenţii umoristice”.

Nu era vorba aşadar de o lectură estetică, ci de una din perspectiva „moralei” filistine, îmbrăţişate voluptuos de pastorul deghizat în critic literar. Calul de bătaie al lui „Aramis” e „murdăria” şi batjocorirea a ceea ce el defineşte drept „decenţă” – probabil discursul îmbălsămat în convenţionalisme al elitei provinciale. Autorului îi repugnă umorul, exprimarea ieşită din normă a sentimentelor – într-un cuvânt, nerespectarea „etichetei”, fie ea şi cea generată de regulile gramaticale. Recenzentul era iritat de faptul că romanul lui Joyce fusese declarat o operă genială, pe când el o găsea doar extrem de plicticoasă. Ce e mai grav, cartea era la fel de plictisitoare şi în părţile mai „decente”, şi în cele propriu-zis „murdare”.

„Aramis” are însă o percepţie pe cât de personală, pe atât de bizară, care pune sub semnul îndoielii afirmaţia că ar fi citit cartea cu atenţie. Nici vorbă ca „mare parte” din acţiunea romanului să se petreacă într-un bar! Strict cantitativ vorbind, un singur capitol al romanului e plasat într-un bar. I se adaugă un restaurant şi un refugiu al vizitiilor, dar nici măcar prin asimilarea acestora cu un „bar” nu se poate vorbi de „a good deal” cantitativ. Ar fi avut, poate, dreptate dacă ar fi afirmat că în *Ulysses* se bea mult. Dar atunci ar fi trebuit să evoce şi alte locuri (de pildă, maternitatea), ceea ce probabil i-ar fi sporit gradul de repugnanţă în faţa textului. Pudibond, „Aramis” afirmă că n-a întâlnit atâtea „cătane” câte menţionează Joyce şi că până şi prostituatele din Dublin (sau chiar din Londra, Glasgow sau Cardiff) ar fi indignate de felul în care le-a descris infernalul irlandez.

Satisfăcut, îl identifică pe Joyce însuşi în secvenţa în care Lenehan iniţiază jocul *sonnez la cloche*, utilizând drept instrument sonor jartiera domnişoarei Lydia Douce. Până şi Blazes Boylan, amantul lui Molly Bloom, e tot un alter ego al scriitorului, cu menţiunea totuşi că Lenehan şi Boylan „sunt nişte îngeraşi prin comparaţie cu el”. Joyce n-o nimereşte mai

bine nici când împrumută tonul sentimental al lui George Moore, pentru că tot despre porcării scrie, despre „fetiţe palide şi chiloţeii lor". Aici, Joyce ar atinge nivelul „subtilităţii de grădiniţă". Pregătind lovitura finală, recenzentul calcă profund în strâchinile rasismului: „Conţinutul principal al romanului e suficient pentru a-i face greaţă unui hotentot". Probabil că „Aramis" nu ştia că hotentoţii erau locuitori din sudul Africii şi, pe cale de consecinţă, cetăţeni la fel de legitimi ai Imperiului Britanic precum recenzentul de la *The Sporting Times*.

Înainte de a urmări mai departe linia de argumentare (de fapt, de atac) a lui „Aramis", e bine să ne reamintim poziţia unui critic atent la detaliu şi context: „Dacă cineva ar presupune, fără să gândească prea mult, că *Ulysses* a fost din prima clipă opera canonică clasică de acum, ar comite cu uşurinţă eroarea de sens contrar, presupunând că primii recenzenţi au fost doar nişte filistini incapabili să-i aprecieze măreţia. De fapt, aproape toţi comentatorii erau gata să admită talentul lui Joyce, chiar şi cei care au omis, la mânie, să întrebuinţeze cuvântul «geniu»" (Brooker, 2004: 25). „Aramis" ilustrează întru totul această ipostază – mai puţin, poate, translaţia totală din zona analizei literare în cea a pudibonderiei pre-victoriene. Din acest motiv, aversiunea lui se îndreaptă în egală măsură şi împotriva criticilor (mai ales newyorkezi) care l-au proclamat pe Joyce un geniu, iar pe *Ulysses*, „cea mai bună carte din lume".

În paranteză fie spus, aceşti critici au fost confirmaţi în mai multe rânduri – ca să nu spunem de fiecare dată când publicaţii sau universităţi prestigioase iniţiază anchete pentru a stabili cota valorică a prozei scrise în limba engleză după 1900. Dar toate acestea nu aveau cum să fie bănuite de „Aramis". Condamnat de cenzura americană, unul din capitolele publicate în *The Little Review* e, pentru recenzent, „greţos". Iar cei care au depus mărturii în favoarea lui la tribunal n-au spus decât „prostii". Fericit că şi-a găsit aliaţi în procurori, „Aramis" jubilează, asumându-şi postura de jandarm încântat să-şi folosească bastonul pe spinarea unui infractor dovedit. Având conştiinţa misiunii împlinite, el conchide: „*Ulysses* nu e doar de o pornografie sordidă, ci şi extrem de plicticos". Şi, pentru a-şi rotunji denunţul vitriolant, pune un punct ironic: „Cum volumul e cam de mărimea *Anuarului Londrei*, nu invidiez pe nimeni din cei care-l citesc de plăcere".

În aceeaşi categorie a recenziilor denigratoare se află şi cea din *Evening News*, publicată o săptămână mai târziu, şi tot anonimă. Şi la acest autor primează dimensiunea cărţii,

comparată cu „o carte de telefon”, iar cumpărătorii ei n-ar fi decât nişte speculanţi ce sperau să câştige o sumă frumoasă prin revânzarea ei. Cât de „profundă” e lectura o dovedeşte faptul că Stephen Dedalus şi Leopold Bloom sunt descrişi ca fiind „doi jurnalişti din Dublin” ale căror întâmplări timp de douăzeci şi patru de ore sunt descrise cu lux de amănunte. În schimb, recenzentului nu-i scapă faptul că la publicarea în serial în America romanul „a avut probleme”. Ceea ce nu-l miră deloc: „lipsa de respect faţă de umanitate” l-a împiedicat pe Joyce să devină un scriitor admirat, vinovat fiind şi pentru că împrumuta nenumărate „expresii zoliste” („Zolaesque expressions”) care îi „desfigurează” textul.

Această carte „greu de citit şi de procurat”, după expresia lui J. Middleton Murry, a fost cel mai frecvent interpretată în linia prorociei lui Valéry Larbaud, care spunea că prin *Ulysses* „Irlanda îşi face o senzaţională reintrare la vârful literaturii europene”. Criticul se gândea, firește, la genul de literatură promovată cândva de Swift, dominată de privirea lipsită de complezenţă adresată lumii şi uluind prin capacitatea de a descoperi valori metafizice în cele mai respingătoare forme de existenţă ale visceralului. Marele asediu se producea, şi într-un caz, şi în celălalt, împotriva „artei civilizate”, adică împotriva învechitului, a plictisitorului, a mucegăitului. Există o singură metodă de a lupta eficace: asumându-şi, pe de o parte, „blestemul excesivului, al prea-multului” (după expresia lui Murry) şi prin golirea conştiinţei de prejudecăţile privind capacitatea artistului de a controla existenţa.

Un loc de cinste în categoria contestaţiilor radicale îl ocupă articolul lui James Douglas, editorul lui *The Sunday Express*, selectat în orice antologie care se ocupă de marile procese literare ale secolului al XX-lea. Pentru Douglas, nu există jumătăţi de măsură: *Ulysses* e „cea mai ruşinos de obscenă carte din literatura veche sau modernă”. Pus în oglindă, „Rabelais e un copil nevinovat comparat cu ororile leproase şi scabroase ale romanului. Toţi izvoditorii de vicii sunt canalizaţi în şuvoiul nemaiîntâlnit de gânduri, imagini şi cuvinte pornografice”. Suferinţa lui Douglas are un temei religios, de vreme ce aceste „nebunii murdare” sunt îndreptate, cu zel blasfemator, „contra religiei creştine şi contra numelui lui Cristos”. Într-un cuvânt, Joyce nu a scris un roman, ci o orgie satanică şi o liturghie neagră. E poate sugestiv de remarcat că, de fiecare dată, contestaţiile vizează altceva decât valoarea estetică a frazelor lui Joyce. „Cuvintele pornografice” denunţate de Douglas nu sunt primejdioase în sine, ci pentru mecanismele pe care le declanşează în mintea cititorilor. E probabil adevărat că „retorica prin care Douglas încearcă să

condamne *Ulysses* e o mărturie a îngemănării excrementalului şi a temelor sexuale în mintea cenzorilor sau a celor ce se visează cenzori, ca şi în romanul ca atare" (Ladenson, 2007: 98).

Indecis între laudă şi negare, articolul lui Arnold Bennett (apărut în aprilie la Londra şi în august la New York) arată cât de nepregătită era, de fapt, critica să digere nu atât cuvintele, cât construcţia romanului joycean. Bennett simţea, într-adevăr, excelenţa a două capitole (*Circe* şi *Penelope*), dar îi scăpa importanţa părţilor „de susţinere", în care nu vedea „nici forma, nici planul artistic, nici organizarea". Adică tocmai lucrurile care nu doar că nu lipsesc în roman, ci prisosesc. Iritarea provenea din faptul că Joyce nu s-a arătat deloc prietenos cu cititorul şi că a eliminat din text „obişnuitele gesturi de curtoazie ale literaturii". Pe de altă parte, autorul, în ciuda viziunii meschine asupra lumii şi a oamenilor, „e uneori de o originalitate şocantă. Atunci când vede viaţa, o vede cu ascuţime. Ingeniozitatea lui e minunată. E deştept. Are un umor prodigios. Se teme de eşec…". Ca mai toţi criticii vremii, Bennett era foarte sensibil la aspectul *educativ* al cărţii, la existenţa elementelor care ar putea dăuna sănătăţii sociale:

„Ar fi necinstit pentru public să nu mă refer la vulgaritatea din *Ulysses*. Cartea nu e pornografică şi nu poate produce asupra nimănui efectele unei cărţi pornografice. Dar e mai indecentă, obscenă, scatologică şi licenţioasă decât majoritatea cărţilor intenţionat pornografice. James Joyce nu se dă în lături de la nimic. Nu îşi refuză niciun cuvânt. El spune totul, totul. Codul e sfărâmat în bucăţele." Inevitabil, criticul (romancier el însuşi) e prins între cele două extreme ale unei analize care excelează la capitolul descriere, dar eşuează în planul judecăţii de valoare. Soluţia aleasă e să împingă verdictul în zona criticii de gust: „Reproşurile mele ar putea apărea extravagante, aşa cum laudele mele pot părea extravagante; dar aşa simt eu în legătură cu James Joyce".

Fără a vedea în asta două tipuri diferite de sensibilitate şi fără a trage o concluzie anume, e limpede că articolele din 1922 publicate în America sunt, în linii mari, mult mai generoase, mai deschise şi chiar mai subtile decât cele din presa engleză. E posibil ca această situaţie să se datoreze unui element psihologic: în fond, destinul cărţii a fost radical modificat de oficialitatea din Lumea Nouă, care a intervenit cu brutalitate, expediind-o în rândul textelor considerate nedemne să ajungă la preaonorabilii cititori. La aceasta se adaugă formidabila infrastructură asigurată de John Quinn, lumea editorială, Margaret Anderson şi Jean Heap, precum şi de cercurile deosebit de vocale şi influente ale acestora. La

sfârşitul lui mai, Joseph Collins publică în suplimentul cultural al lui *The New York Times* un articol care induce, încă din titlul, direcţia de lectură: „James Joyce's Amazing Chronicle". Trecuseră câteva luni de la apariţia romanului, astfel încât Collins avesese posibilitatea de a-şi face o impresie nu doar asupra cărţii, ci şi asupra receptării ei.

Criticul a observat un lucru a cărui valabilitate a rămas intactă până azi. Şi anume, obligaţia de a te ajuta, în cursul lecturii, de instrumente specializate, de genul dicţionarelor şi enciclopediilor. Collins vedea în *Ulysses* un text confesiv, împingându-l pe Joyce în avanscenă şi descriind în el receptorul frustrat al unei lumi „sordide, turbulente, haotice, a cărei atmosferă nocivă e sporită de alcool şi de religiozitatea dominantă a ţării sale", precum şi efectele asupra lui, „celtul emotiv, geniul excentric, a cărui supremă preocupare şi cea mai adâncă plăcere e auto-analiza". E remarcată „acurateţea fotografică" şi „fidelitatea boswelliană" a redării întâmplărilor, precum şi noutatea metodei prin care sunt spuse toate aceste lucruri. Înainte chiar de a trece la analiza romanului, Collins afirmă că „*Ulysses* este cea mai importantă contribuţie la proza secolului al douăzecilea", aşezându-l pe autor în rândul nemuritorilor, alături de Rabelais şi Dostoievski. Dintre contemporani, nu vede pe nimeni capabil să se ridice la complexitatea „candorii neobişnuite şi a extraordinarei dezvăluiri a gândului" aşa cum a făcut-o Joyce.

Din lista recenziilor apărute în anul publicării cărţii, 1922, Joyce şi-a manifestat preferinţa faţă de trei: Mary Colum (irlandeza stabilită în America, soţia lui Padraic Colum), Gilbert Sedes şi Edmund Wilson, deja proeminenţi critici literari americani. Aşadar, niciun englez. În ce-i priveşte pe francezi, Valéry Larbaud era prea apropiat de autor pentru a fi considerat un „critic obiectiv". De altfel, excepţionalul său articol din *Mercure de France* a fost considerat, cu evidentă rea-credinţă, ca fiind scris direct la dictarea lui Joyce. Ceea ce, firește, nu e adevărat, în ciuda faptului că interpretarea criticului francez coincidea până în cele mai mici detalii cu viziunea lui Joyce asupra cărţii sale – nu întâmplător, Larbaud era unul dintre cei cărora le pusese la dispoziţie schema corespondenţelor homerice şi intratextuale ale lui *Ulysses*.

Articolul lui Mary Colum a apărut pe 19 iulie 1922, în revista americană *The Freeman* (diferită de *Freeman's Journal*, ziarul care apărea la Dublin, şi atât de frecvent invocat în *Ulysses*). Condusă, între 1920 şi 1924, de Albert Jay Nock, unul dintre jurnaliştii care au sprijinit liberalismul economic american, *The Freeman* se deschisese treptat spre cultură, deşi fusese iniţiată pentru a susţine mişcarea taxării unice. Mary

Colum plasează *Ulysses* în categoria scrierilor confesive, care s-au bucurat întotdeauna de interesul cititorilor. Lucrare metonimică (deşi înregistrează doar o zi din viaţa unui personaj, ea este cartea unei vieţi întregi), scrierea lui Joyce este „una dintre cele mai rasiale cărţi scrise vreodată şi una dintre cele mai catolice cărţi scrise cândva". Afirmaţii tari, dar nu fără acoperire: se ştie că însuşi Joyce i se confesa lui Linati în legătură cu „povestea a două rase – evreiască şi irlandeză", iar catolicismul e invocat chiar începând cu prima pagină, sub forma liturghiei parodice a lui Buck Mulligan. Autoarea articolului atrage atenţia şi asupra necesarei pregătiri prealabile a cititorului, care trebuie să fie familiarizat cu „tradiţia semi-secretă a eroismului, tragediei, nebuniei şi mâniei naţionalismului irlandez". El trebuie de asemenea să fie la curent cu filozofia, istoria şi riturile bisericii catolice, să fie un cunoscător al Dublinului şi al locuitorilor săi notorii.

Toate acestea sunt oarecum banale. În schimb, Mary Colum e deosebit de abilă în prezentarea modalităţii de pătrundere în subconştientului celor două personaje centrale, Stephen Dedalus şi Leopold Bloom. Ea observă totuşi că, de la un moment dat încolo, „*Ulysses* încetează să fie de un acut interes literar; în ce măsură un scriitor poate parodia diverse stiluri ale dezvoltării englezei nu e de interes literar, ci de interes ştiinţific. Catehismul care-i leagă pe Bloom şi Stephen fiind pur informativ, nu are nicio greutate literară. Dezvăluirile minţii lui Marion Bloom din ultima secţiune sunt dincolo de orice dubiu de natură clinică, dar pentru oamenii normali apar drept exhibiţiile minţii unei femei-gorilă coruptă de contactul cu oamenii".

Citind-o pe Mary Colum, te întrebi ce-o fi văzut Joyce plăcut în textul ei? Mai ales că autoarea nu s-a oprit aici: „Scena nopţii valpurgice (nu poartă în carte acest nume) este prea lungă şi lipsită de înţeles; se simte că mintea lui Joyce a mers prea departe, dincolo de graniţa care separă fantezia şi grotescul de nebunia pură". Şi totuşi, cartea e „monumentală", în ciuda „aiurelilor" spuse de Joyce însuşi despre ea – cam în felul în care şi Goethe s-a avântat în divagaţii fără sens despre *Faust*. Marea ei valoare constă în „satirizarea întregii literaturi". Şi, desigur, în evocarea istoriei Irlandei şi a propriei minţi „într-un fel în care n-a mai făcut-o vreodată un scriitor". Nici măcar Rousseau, „cu care seamănă".

Un punct demn de interes al recenziei îl constituie raportarea la obscenitatea cărţii. În loc s-o nege, Mary Colum afirmă că, pe bună dreptate, „obscenitatea literaturii n-a corupt pe nimeni, niciodată". Dacă e să găsească o primejdie, ea rezidă în pericolul ca ştiinţa să înlocuiască literatura ca

modalitate de exprimare a fiinţei umane – ceea ce este, dincolo de orice dubiu, o intuiţie profundă. Din acest motiv, consideră că *A Portrait of the Artist* este o carte mai importantă ca literatură. Cu *Ulysses* se deschide o nouă eră, un tip de roman fundamental deosebit de cel scris până atunci. Şi acest lucru e perfect adevărat.

Textul lui Gilbert Seldes, publicat în august 1922 în *The Nation*, e împănat cu o jerbă de adjective rareori întâlnite într-o recenzie serioasă. *Ulysses* e „un travesti monstruos şi magnific", iar Joyce „cel mai interesat şi cel mai formidabil scriitor al vremii noastre". Depăşindu-i pe marii creatori ai romanului modern, Flaubert şi Henry James, el întrupează o culme „a unei perioade din viaţa intelectuală a generaţiei noastre". În descrierea propriu-zisă a romanului, Seldes nu cruţă cuvintele mari, trasând calea urmată de roman în epoca post-*Ulysses*: „Am spus că Joyce e formidabil pentru că e deja limpede că inovaţiile în ce priveşte metoda şi dezvoltările structurii pe care le-a întrebuinţat cu o măiestrie ce se apropie de perfecţiune vor avea în viitor un efect incalculabil asupra scriitorilor; e formidabil pentru că imitatorii lui vor uza de libertatea lui fără a-şi asuma îndatoririle şi disciplina asumate de el; nu văd cum un romancier viitor va fi capabil (şi nici de ce ar vrea) să scape cu totul de influenţa lui". În concluzie: în tot romanul „nu există nicio pagină neglijentă sau un moment de slăbiciune, în care capitole întregi sunt monumente în cinstea puterii şi gloriei cuvântului scris, şi care este în sine o victorie a inteligenţei creatoare asupra haosului lucrurilor necreate şi un triumf al iubirii".

În 1922, la abia douăzeci şi şapte de ani, Edmund Wilson era deja considerat un mare critic literar. Fusese în conducerea revistei *Vanity Fair*, după care se alăturase echipei de intelectuali de la *The New Republic*. Aici, în publicaţia al cărei spirit tutelar fusese, până de curând, marele Walter Lippmann, apare poate cel mai important articol despre *Ulysses* scris în primul an de după lansarea cărţii. Debutul articolului diferă de tot ce se scrisese despre *Ulysses* până atunci. Pentru Wilson, existau două personaje importante: Stephen Dedalus şi Leopold Bloom. Şi, prin menţionarea explicită, chiar în primul rând al articolului, data de 16 iunie 1904. Singuratici şi diferiţi de oamenii din jur, Dedalus şi Bloom sunt descrişi drept nişte „aventurieri ai intelectului" – Dedalus „poetul şi filozoful, cu o minte plină de imagini frumoase şi speculaţii greu de înţeles, Bloom, agentul de reclame, într-o manieră mai rudimentară". Pentru Wilson, punctul central al romanului îl constituie nararea evenimentelor nocturne, când cei doi ajung, în fine, să comunice şi unde ni se dezvăluie în profunzimea personalităţii

lor – nişte „proscrişi” în căutarea mântuirii. Stephen, intelectualul ce tânjeşte după un tată spiritual, Bloom, omul obişnuit, mediocru, dar „care are cel puţin demnitatea inteligenţei”.

Pentru Wilson, naraţiunea romanului e „o anecdotă ironică şi amuzantă fără vreo morală filozofică”. E o capcană în care cade cu bună ştiinţă, asumându-şi o declaraţia a lui Joyce însuşi, care-i spusese Djunei Barnes că în întreg romanul „nu există un singur rând serios”. Intuind că se află pe o cale greşită, criticul se redresează, amendându-şi propria poziţie: „Ceea ce face din *Ulysses* o carte impozantă este, de fapt, nu tema, ci amploarea la care e aceasta dezvoltată”. De la Flaubert încoace, crede Wilson, n-au mai existat în niciun alt roman pagini atât de „complet scrise”, în care „anecdota” şi tratarea psihologică a subiectului să se fi aflat într-o asemenea concordanţă. Metoda lui Joyce i se pare superioară, deoarece nu e vorba doar de punerea de acord a „cuvintelor şi cadenţelor” cu starea de spirit a personajelor, ci identificarea naraţiunii cu fluxul conştiinţei. Astfel, avem acces la „conştiinţa fiecărui personaj şi la felurile în care fiecare dintre manierele personajelor sunt făcute să vorbească într-un idiom anume, într-un idiom adecvat acesteia”.

Drept exemplificare, „gândurile lui Bloom sunt prezentate într-un staccato rapid, ce se răsfrânge în toate direcţiile, sub forma unor idei în interiorul unor idei, cu flexibilitatea şi complexitatea unei minţi alerte şi inteligente; cele ale doamnei Bloom într-un limbaj dialectal extins şi ritmat, asemeni legănării unei mări profunde; cele ale părintelui Comney într-o proză precisă, perfect ordonată şi lipsită de culoare; cele al lui Stephen Dedalus într-un caleidoscop de imagini strălucitoare şi fragmente de lucruri rememorate din cărţi; cele al lui Gerty-Nausicaa, pe jumătate în limbajul colocvial al unei şcolăriţe şi pe jumătate în limbajul romanelor ieftine care au dat culoare minţii ei”.

E vorba, şi în opinia lui Wilson, de „un triumf al tehnicii”, prin care dobândim acces la mintea umană în complexitatea ei necenzurată, de „probabil cele mai performante raze X făcute unei minţi umane obişnuite”. Marele atu joycean constă în abilitatea de a aplica unui model de dimensiuni enorme o analiză microscopică de-o maximă fidelitate, prin care personajele dobândesc „proporţii eroice”: „Fiecare dintre ei e o încăpere, o casă, un oraş în interiorul căruia se mişcă cititorul”. Profilul luciferic al lui Stephen e contrabalansat de „impulsurile generoase” ale lui Bloom, de tehnica de supravieţuire a acestuia în faţa „spiritelor care încearcă să-l distrugă”. Acestora li se adaugă „forţa extraordinară a

afecţiunii amoroase combinată cu cea maternă, avându-şi rădăcinile în noroiul pământului şi în veselia ei înfloritoare, dătătoare de frumuseţe", care o transformă pe Molly Bloom „în imaginea gigantică a pământului".

Edmund Wilson pune adversitatea criticilor care l-au atacat pe Joyce pe seama faptului că acesta „a spus întregul adevăr". Prin urmare, viziunea lui nu e dinadins negativă, ci rezultatul înregistrării minuţioase a ignominiilor care definesc specia umană. Reproşul lui Wilson vizează un aspect de natură psihologică: „Trebuie să fie ceva în neregulă cu o structură în care au fost înghesuite atât de multe lucruri plictisitoare". Efectul unei cărţi, crede criticul, e dat de aspectele ce pot stârni interesul publicului. „Relaţia spirituală" dintre Stephen şi Bloom nu e suficientă pentru a crea momentul emoţional aşteptat, deoarece sfârşeşte într-un anticlimax. Prin urmare, miza romanului trebuie căutată în altă parte. Pentru Edmund Wilson, aceasta e reprezentată de paralelele cu *Odiseea*. Chiar dacă judecata de valoare e simplistă, ea merită menţionată pentru felul în care Wilson interpretează corespondenţele. Însăşi structura romanului e determinată de raportările la opera-bază, proporţiile apărând drept rezultatul natural al adecvării epocii moderne la Antichitate. Nararea sincronizată a peripeţiilor lui Stephen şi Bloom, în prima parte a cărţii, *Telemachiad*, răspunde unei cerinţe obiective, şi anume, faptului că „doar cânturile de început ale Odiseei îl prezintă pe Telemah. Trebuie să existe şi Ciclopii, şi o Nausicaa, un Eol, un Nestor şi câteva sirene. Iar justificarea unei Penelope depline stă în faptul că există una şi în Odiseea".

Ulise a fost ales drept model pentru că e un personaj „tipic" şi, prin urmare, aventurile sale pot fi atribuite şi unui om obişnuit. Aici se află, în opinia lui Wilson, o slăbiciune a structurii cărţii. Ea ar fi trebuit lăsată să evolueze în conformitate cu logica internă, şi nu cu planul impus de modelul homeric. Din acest motiv, în ciuda strălucirii stilistice, textul nu depăşeşte adeseori „simbolismul fără adăpost al unui catolic care a renunţat la credinţă". Imaginea de ansamblu este, şi ea, frustrantă: „E ca şi cum o suită de episoade s-ar desfăşura pe anvelopa unei roţi ce nu are butuc". Ea se alătură nemulţumirilor faţă de ceea ce el numeşte „sterilităţile şi farsele" prin care Joyce încearcă să transmită anumite mesaje. E surprinzător că Wilson n-a sesizat adevăratul sens al capitolului *Oxen of the Sun*, în care metafora fătului ce se dezvoltă în pântecele matern e echivalată cu dezvoltarea embrionică a literaturii engleze, începând cu texte medievale timpurii şi continuând până la începutul secolului al XX-lea.

Wilson nu vede prea bine nici asemănarea lui Joyce cu vitalul Rabelais: stilul autorului irlandez e asemănător „unei ţevi metalice subţiri prin care curge naraţiunea". Pe cale de consecinţă, Joyce nu putea fi un emul rabelaisian, deoarece stilul lui n-are nimic din „supraabundenţa şi extravaganţa" marelui renascentist francez. Wilson îl vede mai degrabă în descendenţa lui Flaubert, a lui Turgheniev şi a lui de Maupassant, maeştri ai recompunerii realităţii din scene scrupulos reconstituite, din prezentarea detaliată a proceselor psihice din mintea personajelor. Eroarea lui Joyce ar fi aceea de „a fi grefat burlescul pe realism", reuşind contra-performanţa de a scrie „câteva din cele mai ilizibile capitole din istoria romanului".

Însă cu toate aceste defecte – cărora li se adaugă „îngrozitoarea lungime" – *Ulysses* i se pare o operă genială, menită să deschidă noi cărări în arta romanului. Din alt punct de vedere, romanul are un efect devastator asupra cărţilor deja scrise: toate par stridente, prost construite, şleampete. Singura îngrijorare a lui Wilson e legată de speranţa de a-l vedea pe Joyce scriind o variantă comică a acestei capodopere. În opinia lui, Joyce a pus însă pana jos o dată pentru totdeauna – sau cel puţin asta ar trebui să facă.

La reluarea articolului, amplificat pentru a fi inclus în volumul *Axel's Castle*. *A Study in the Imaginative Literature of the 1870-1930* (din 1936), textul lui Wilson e, pe de o parte, mult mai analitic şi, pe de alta, incomparabil mai generos în aprecieri. Deşi o întreagă secţiune a studiului, a III-a, e dedicată lucrurilor mai puţin reuşite ale romanului, ele sunt revalorizate sub forma unor rampe de lansare a marilor inovaţii narative ale autorului. „Frumuseţea nouă şi neştiută adusă în literatură" (Wilson, 2007: 793) de *Ulysses* înseamnă şi reabilitarea unui anumit gen de poezie: lirismul prin care vorbeşte conştiinţa umană. Creaţia lui e, de fapt, „un organism alcătuit din «întâmplări», care pot fi luate ca infinit de cuprinzătoare sau infinit de mici şi care se implică toate unele pe altele; şi fiecare din aceste întâmplări e unică" (Wilson, 2007: 794).

Rezumate, aceste câteva articole spun despre atmosfera intelectuală de la începutul deceniului al treilea cel puţin la fel de mult cât spun despre capodopera lui Joyce. Poziţiile faţă de roman au oscilat între acceptarea cu mici rezerve şi respingerea totală. Vreme de mulţi ani, aceasta avea să fie tonalitatea generală a criticii operei lui Joyce. Ea se va schimba radical începând cu anii '60, când „clasicitatea" scriitorului nu mai era pusă la îndoială de nimeni. Ultimele decenii au fost o epocă a elogiilor nezăgăzuite, dar şi, din

păcate, a prăbuşirii romanului sub zeci de mii de abordări tehniciste, de trefilări dictate de modele şi ideologii ale momentului: de la estropiantele structuralisme la terorismul studiilor de gen. Ele n-au adăugat nimic *cunoaşterii* lui Joyce, dar au avut totuşi un merit: după ce s-a scuturat de zgura bibliografică, *Ulysses* şi-a păstrat intactă înmărmuritoarea frumuseţe şi expresivitate, asemeni unei zeiţe vii care acceptă de bunăvoie să-şi petreacă zilele într-un muzeu.

Previzibil, Joyce n-a fost din cale-afară de mulţumit de receptarea lui *Ulysses* – în ciuda celor susţinute de Mary Colum. Câteva rânduri scrise în vara lui 1921, conform cărora „singurul care ştie ceva ce merită menţionat despre *Ulysses* e dl Valéry Larbaud", şi-au păstrat în mintea lui actualitatea. Îndepărtarea tot mai pronunţată de Ezra Pound (redus, după cum am văzut, la ipostazele de „impresar" şi „jurnalist") corespundea unei însuşiri mai puţin stimabile a scriitorului: aprecierea lui era direct proporţională cu elogiile şi sprijinul necondiţionat adus scrisului său. Or, la capitolul laudelor, Pound şi-a permis numeroase rezerve, acţionând chiar, după cum se ştie, ca un fel de „cenzor". Abia după apariţia cărţii au început să se vadă diferenţele fundamentale dintre cei doi scriitori: pentru Pound, de primordială importanţă erau formulele de reflectare a structurilor ascunse ale lumii moderne şi felul în care acestea deveneau instrumente de cunoaştere. Joyce, în schimb, se ambiţiona să fie maestrul-artificier a cărui supremă realizare nu putea fi decât punerea pe foc a omenirii.

Eseul publicat de Ezra Pound în numărul din iunie 1922 al lui *The Dial* marchează, din acest punct de vedere, o îmbrăţişare şi o despărţire. Începând cu o exhortaţie, „toţi oamenii ar trebui «să se unească pentru a-i aduce laude la Ulise»", textul subliniază mai degrabă elementele de continuitate: „Joyce a preluat arta scrierii de acolo de unde a lăsat-o Flaubert". Din perspectiva actuală, comparaţia apăsată cu *Bouvard et Pécuchet* nu e doar irelevantă, ci şi jignitoare, chiar dacă Pound îi vede pe cei doi drept „baze ale democraţiei", aşa cum e şi Bloom. Faptul că ambele cărţi se doresc a fi şi enciclopedii nu înseamnă că sunt legate cu adevărat. În primul caz, avem de-a face cu o viziune ironică, dar statică, în cel de-al doilea, cu un proces dinamic, integrator. În schimb, Pound are dreptate atunci când vorbeşte de „irepetabilitatea" lui *Ulysses*, în sensul în care capodopera absolută a romanului englez al secolului al XVIII-lea, *Tristram Shandy,* aparţine aceleiaşi categorii de precursori cărora întârzie să le apară urmaşii.

Pentru Pound, „scrisoarea din Paris" e şi un prilej de răfuială – „Joyce a prezentat Irlanda sub dominaţie britanică, a dat un tablou atât de veridic, încât un laş de mâna a noua precum Shaw (Geo B.) nici măcar nu îndrăzneşte să-l privească în faţă" (Pound, 1954: 407) –, dar şi de afirmare a ataşamentelor mai vechi sau mai noi faţă de Flaubert, Henry James şi Proust. Comparat cu ei, Joyce le e când inferior, când superior. Ceea ce înseamnă că, în ciuda susţinerii anterioare publicării şi a demersului de după apariţia cărţii, judecata lui de valoare e ezitantă. Dacă şi-ar fi păstrat credinţa invocată în debutul textului, n-ar fi încheiat atât de politicos-neimplicat: „*Ulysses* furnizează materie pentru un simpozion, mai degrabă decât pentru o singură scrisoare, un eseu sau o recenzie" (Pound, 1954: 409). În varianta extinsă a scrisorii din *The Dial*, rescrisă în franceză, sub titlul „James Joyce et Pécuchet" (publicată în *Mercure de France*, la 1 iunie 1922), datele problemei nu se schimbă.

Deşi continuă să fie implicat în viaţa de zi cu zi a lui Joyce, recomandându-i doctori pentru afecţiunile artritice şi pentru suferinţele dentare, Pound e acaparat de propria-i creaţie (munceşte intens la *Cantos,* traduce şi face antologii poetice). Cu o ironie căznită, vorbeşte despre „posibilitatea reîntoarcerii la scrierea normală" după trecerea uraganului *Ulysses*. În scurtă vreme, Pound se plictiseşte de nevroza pariziană, îndreptându-şi privirile spre Italia, mult mai pe gustul lui decât „imperfectul" oraş de pe Sena. Multă vreme, comunicarea dintre ei se produsese pe cale epistolară, ceea ce i-a putut lăsa lui Pound impresia că-şi descoperise un alter ego. Omul în carne şi oase era însă cu totul diferit: în loc să fie observatorul detaşat al lumii pe care o descria, „era sclavul unui monstru literar şi al propriei voinţe ce nu lăsa niciun lucru neîncheiat" (Kenner, 1971: 274).

Pe de altă parte, Pound se apropia de încheierea unui ciclu de zece ani, când trăise aproape exclusiv ca editor, sprijinitor al talentelor necunoscute (literare, muzicale, plastice, ba chiar şi medicale ori ştiinţifice), renunţând (în mai 1923) la influenta poziţie de la *The Dial*. Apariţia lui *Ulysses* l-a transformat, într-un anumit sens, pe cel care jucase rolul protectorului, în ucenic. E probabil neadevărat să afirmăm că romanul lui Joyce ori *The Waste Land*, marele poem al lui T.S. Eliot, apărut în acelaşi an, l-au influenţat decisiv pe Pound. Ceva s-a petrecut însă: i-au provocat, referitor la *Cantos*, „cea mai serioasă meditaţie asupra formei şi conţinutului" (Ackroyd, 1980: 61). Rezultatul a fost pozitiv, de vreme ce într-unul din periplurile italiene din 1922 nu s-a sfiit să afirme că Era Creştină s-a încheiat şi că a început Era Pound. Dar s-au văzut probabil

lucruri mai stranii chiar în interiorul romanului, dacă e să ne asumăm observaţia de bun-simţ a unui mare exeget joycean: „Un Dublin care-l conţine şi pe cineva cu numele Dedalus e în mod clar un Dublin ciudat" (Kenner, 1971: 272).

Joyce însuşi pare desprins de experienţele care l-au ţinut prizonier vreme de aproape un deceniu, plănuind o operă de ficţiune pură, dezlegată de obligaţia de a respecta realitatea, fie şi în datele ei mitologice şi geografice. Aflat la Londra, în august 1922 , întrebat de Harriet Weaver ce va scrie în continuare, Joyce i-a replicat: „Cred că o să scriu o istorie a lumii". Presupunem că replica a fost spusă pe un ton glumeţ, ce nu implica şi punerea în practică a afirmaţiei. Dar cititorii lui *Finnegans Wake* ar putea să ştie ceva despre împlinirea sau nu a acestui ultim mare proiect.

Ca o coda narativă, istoria Anului Unu al lui *Ulysses* nu se poate încheia fără evocarea întâlnirii (unii susţin: ratată; alţii: sublimă) dintre Joyce şi Proust. Deşi Ezra Pound avea dreptate în privinţa reţinerii lui Joyce de a se referi la autori contemporani, există şi suficiente trimiteri la aceştia pentru a nu rămâne cu impresia că avem de-a face cu un individ ce se credea a fi singurul scriitor din lume. În octombrie 1920, într-o epistolă din Paris către Frank Budgen, Joyce notează, în legătură cu un articol ce-i fusese dedicat în *The Dial*: „Observ o încercare fugară de a-l contrapune pe semnatarul acestei scrisori unui oarecare domn Marcel Proust. I-am citit câteva pagini. Nu văd niciun talent special, dar eu sunt un critic prost" (Joyce, 1975: 273). În versiunea lui Budgen, lucrurile au decurs în felul următor:

„Prima şi, după ştiinţa mea, singura întâlnire cu Marcel Proust a avut loc la scurt timp după Primul Război Mondial la o recepţie dată de o doamnă pariziancă bogată în onoarea Baletelor Ruse, care pe atunci făceau ravagii la Paris, ca şi în restul lumii. Seara se scurgea şi Joyce, care băuse câteva pahare, se gândea să plece acasă, când pe uşă a intrat Marcel Proust, îmbrăcat la patru ace. Gazda i-a prezentat pe unul altuia, iar câţiva musafiri s-au apropiat să asculte ceea ce credeau că va fi o conversaţie strălucită. «Discuţia noastră a constat», a spus Joyce, «doar din cuvântul 'Nu'. Proust m-a întrebat dacă-l cunosc pe ducele de cutare-şi-cutare. Am spus 'Nu'. Gazda noastră l-a întrebat pe Proust dacă a citit capitolul x şi y din *Ulysses*. Proust a spus 'Nu'. Şi aşa mai departe. Situaţia era, bineînţeles, imposibilă. Ziua lui Proust abia începea. A mea era pe terminate" (Budgen, 1972: 359-360).

Richard Ellmann adaugă câteva note de decor. Ziua întâlnirii ar fi fost 8 mai 1922, adică la oarecare distanţă temporală de încheierea Primului Război Mondial, iar gazda

era Sydney Schiff, care sub pseudonimul Stephen Hudson publicase mai multe romane şi povestiri. Extrem de bogat, el devenise un protector al artelor, subvenţionând publicaţii culturale şi implicându-se în promovarea artelor, îndeosebi a baletului. În seara respectivă, Schiff şi soţia lui dăduseră o recepţie în onoarea premierei unuia din spectacolele lui Stravinski şi Diaghilev. „Joyce a sosit târziu şi şi-a cerut iertare că nu era îmbrăcat conform etichetei; pe vremea aceea nu avea haine de gală" (Ellmann, 1982: 508). E de imaginat contrastul dintre el şi Proust, ce părea descins direct din revistele de modă ale vremii.

Padraic Colum, prietenul lui Joyce, înfăţişează scena ca fiind premeditată de „o anumită doamnă", care se gândise să pună la cale „o ocazie istorică", invitându-i pe cei doi mari scriitori. Joyce băuse din greu („pentru a-şi ascunde senzaţia de jenă", susţine Ellmann), iar când Proust a apărut, fix la ora unu din noapte, „îmbrăcat ca personajul din *Suferinţele lui Satan*", era imposibil să se mai lege o conversaţie consistentă. Proust menţiona diverse nume de prinţese, contese şi doamne din înalta societate pariziană, iar Joyce răspundea monosilabic, negând că ar fi auzit vreodată de ele. A existat însă şi un punct în care cele două genii literare au fost de acord. Întrebat de Proust dacă-i plac trufele, Joyce a răspuns, în fine, „Da"! În varianta auzită de William Carlos Williams, citată de Ellmann, conversaţia s-ar fi purtat în domeniul suferinţelor fizice ale celor doi, unde de asemenea a existat un spaţiu comun (durerile de cap şi ochii, la Joyce, stomacul la Proust).

Jean-Yves Tadié, unul dintre cei mai buni biografi ai lui Proust, oferă şi „varianta franceză" a întâlnirii: „Pe întâi mai, Marcel are arsuri la stomac, înghiţind din eroare nişte pastile cu adrenalină; suferind cumplit timp de trei ore, nu poate să mănânce nimic, susţinând că trebuie să i se «panseze» tubul digestiv. […] Şi totuşi, în seara lui 18 mai asistă la Operă la creaţia *Vulpea*, balet în coregrafia Nijinskăi (muzica era de Stravinski, decorurile de Larionov), iar după spectacol merge la recepţia dată de familia Schiff la hotelul Majestic. Îi invitaseră pe Diaghilev şi pe mai mulţi membri ai companiei sale, pe Stravinski, Picasso, Joyce. Proust vorbeşte cu Stravinski, care-l ia imediat drept un snob, despre ultimele cvartete ale lui Beethoven. În ce priveşte conversaţia dintre Joyce şi Proust, mărturiile diferă; în orice caz, cei doi mari romancieri ai secolului nu s-au înţeles. Irlandezul, care se plângea de sănătate la fel de mult ca francezul, încearcă să deschidă geamul şi să fumeze în taxiul lui Odilon Albaret. Joyce va nota într-un carnet: «Proust, viaţă analitică şi imobilă. Cititorul termină frazele înaintea lui». Şi, într-o scrisoare către

Sylvia Beach, spune că a citit «În căutarea umbrelelor pierdute de mai multe tinere în floare în preajma lui Swann şi Gomoreea şi compania, de Marcelle Proyst şi James Joust»" (Tadié: 469-470).

Câteva luni mai târziu, Joyce va participa la înmormântarea lui Proust. I-a scris Harrietei Weaver că-l întâlnise de curând şi nu i se păruse deloc bolnav. Ba chiar că „arăta cu zece ani mai tânăr decât vârsta reală". În schimb, nici notele, nici scrisorile şi cu atât mai puţin proza lui Proust nu reţin nici măcar o silabă din această întâlnire care ar fi putut fi memorabilă, dar care, când nu e ironizată, e unanim percepută ca o simplă încrucişare a două pacheboturi care au trecut cu indiferenţă unul pe lângă altul, într-o noapte cu ceaţă, pe o mare deloc prietenoasă.

# La tribunal, de bunăvoie

Graţie succesului cărţii, Joyce începuse, în fine, să câştige mulţi bani. Nu doar prin comparaţie cu anii anteriori, ci cu sumele trebuincioase unei vieţi îndestulate. Şi asta în ciuda faptului că *Ulysses* continua să fie interzis în Statele Unite şi în Marea Britanie. Listele cărţilor primejdioase pentru morala publică conţineau întotdeauna şi numele romanului lui Joyce. Cu toate că, odată cu trecerea anilor, vigilenţa vameşilor s-a mai înmuiat, faptul că o carte scrisă în engleză nu putea fi tipărită în niciuna din ţările importante unde se vorbea limba lui Shakespeare era frustrant. Tratat ca o mare izbândă literară încă imediat după apariţie, *Ulysses* continua să fie difuzat exclusiv de Sylvia Beach – dar şi de un editor-pirat american, Samuel Roth, ce tipărea revista *Two Worlds Monthly*. Roth calculase că, republicată în serial, cartea lui Joyce putea aduce bani. Fireşte, fără acordul autorului şi fără a-i plăti vreun dolar. Partea cu adevărat deconcertantă o reprezintă faptul că Samuel Roth nu încălca în niciun fel legea dreptului de autor. Din

simplul motiv că *Ulysses* nu era acoperit de copyright în Statele Unite!

Situaţia era în egală măsură revoltătoare şi intolerabilă. Rolul cenzurii în creaţia lui Joyce nu era o noutate. *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work In Progress* (1929), creaţie colectivă a prietenilor şi admiratorilor lui Joyce (de la Beckett şi Budgen, la Robert McAlmon şi William Carlos Williams) cuprinde şi „două scrisori de protest". Una dintre ele, „Writes a Common Reader", semnată de un cititor cu numele G.V.L. Slingsby, ridică, printre elogii adresate autorului şi cărţii sale, *Ulysses*, următoarea problemă: „După câteva minute de lectură am încercat să-mi şterg din conştiinţă informaţia că volumul conţinea un nume atât de semnificativ precum cel al lui James Joyce. Am încercat să mă pun în locul, să zicem, cititorului din sala de aşteptare a unui dentist, care e dispus să se îngroape în orice tipăritură pentru a scăpa de soarta care-l aşteaptă, de la arheologie la şuruburi. După o jumătate de oră de lectură din acel unghi, am ajuns la concluzia că trebuie să-mi imaginez că e un roman scris de un şmecher cu aerul unui Rabelais pişicher. Dacă abandonezi căutarea frumuseţii în această carte, eşti frapat de o anume semnificaţie a metodei de a da deoparte cuvintele propriu-zise pentru a inventa altele. Oare nu cumva latina scopită a domnului Joyce oferă obscenităţii un refugiu în literatură?" (Beckett, 1972: 88).

Aşadar: în anumite împrejurări, *literatura poate deveni un adăpost pentru pornografie*. Subtilul cititor cu nume imposibil e bine informat în legătură cu spinoasa chestiune a relaţiei dintre literatură şi acuzaţiile de obscenitate. El pare să vorbească în cunoştinţă de cauză, ca şi cum ar fi participat direct la bătăliile date în întreg deceniul 1920-1930. Şi chiar aşa stăteau lucrurile: mirabilul domn G.V.L. Slingsby nu era altcineva decât James Joyce însuşi! Scrisoarea era din 1929, perioadă în care irlandezul scria *Finnegans Wake* şi când chestiunea „limbajului îndrăzneţ" devenise centrală în evaluarea posibilităţii de a-şi vedea publicată cartea. *Finnegans* începuse să apară în serial în revista *transition*, în condiţii incomparabil mai calme decât cele în care apăruse *Ulysses*. Şi nu pentru că *Finnegans Wake* (având drept titlu provizoriu *Work in Progress*) ar fi fost mai „potolită" decât *Ulysses*. Dimpotrivă. Asaltul asupra tabuurilor morale continua cu subiecte pe care cartea din 1922 nu îndrăznise să le exploreze. „Dorinţa incestuoasă" a tatălui pentru fiică devine o temă extrem de virulentă, depăşind în materie de interdicţii tot ce propusese *Ulysses*.

Pentru Joyce, lucrurile acestea aveau şi o dimensiune practică. Un mare număr de cititori potenţiali ai lui *Ulysses* se aflau în Statele Unite, adică în ţara unde exemplarele cărţii continuau să fie confiscate la graniţă. Şi nu doar romanul ca atare, ci şi, după cum am spus deja, diverse studii critice dedicate acestuia, precum cel al lui Paul Jordan Smith. Faptul că *Finnegans Wake* n-a suferit aceleaşi represalii are o explicaţie simplă: şi anume, obscuritatea cvasi-totală a romanului făcea imposibilă demonstrarea caracterului obscen sau pornografic al unor anumite pasaje. Aceste lucruri erau spuse la capătul câtorva ani de încercări de a „repatria" romanul. În 1922, Joyce s-a hotărât s-o întâlnească, în sfârşit, pe marea lui binefăcătoare, Harriet Shaw Weaver. Împrejurările erau neprielnice, dacă nu de-a dreptul dramatice. Suferinţa ochilor se accentuase treptat, provocându-i dureri insuportabile. Impresionată de calvarul prin care trecea scriitorul – pentru a-i domoli durerile, Nora îi punea pe ochi, zi şi noapte, enorme comprese cu gheaţă –, domnişoara Weaver îşi propune să publice, la Egoist Press, ediţia „engleză" a romanului. Ea ambiţiona, totodată, să corecteze greşelile de tipar din exemplarele tipărite de Sylvia Beach la „Shakespeare and Company".

Din păcate, noile eforturi ale Harrietei Weaver s-au lovit de aceleaşi obstacole. După ce, iniţial, în urma lecturii parţiale a cărţii, imprimeria Pelican Press îşi dăduse acordul, ulterior tipografii au revenit asupra deciziei, speriaţi de potenţialele consecinţe legale născute de asocierea cu o carte „blestemată". Chiar dacă ar fi fost publicată, după modelul demersului francez, ca „ediţie privată", riscul ca ea să ajungă în librării (prin revindere sau prin comandă directă din partea librarilor) era enorm. Ar fi urmat confiscări, amenzi, procese, condamnări. La fel de fantezistă s-a dovedit o altă soluţie: publicarea unei noi ediţii în Franţa, la o editură înfiinţată ad-hoc (numită Ovid Press), de unde exemplarele ar fi fost introduse în Anglia. „Complicele" domnişoarei Weaver, John Rodker, a descoperit însă că exista intenţia publicării unei ediţii-pirat (ce urma să retipărească, pe hârtie ieftină, volumul scos de „Shakespeare and Company"). Totodată, în America, John Quinn a atras atenţia asupra unei „bande" ce plănuia să facă acelaşi lucru dincolo de Ocean. Avocatul a avut chiar ideea aiuritoare de a apela la John Sumner (principalul inamic al cărţii, al cărui rol în proscrierea ei e bine cunoscut), cerându-i ajutorul pentru a-i „suprima" pe piraţii lui *Ulysses*!

N-a fost singura situaţie tragi-comică din istoria cărţii, dar ironia, în acest caz, e totală: prigonitul îşi pune soarta în mâinile prigonitorului! Norii carnivori ai pirateriei i-au

determinat pe Weaver, Rodker & comp. să accelereze retipărirea. Procedura aleasă a constat în preluarea *ad litteram* a ediţiei „Shakespeare and Company", căreia i s-a anexat o erată cuprinzătoare. Cărţile au fost introduse în Anglia cu ajutorul unei foste sufragete, Iris Barry, o protejată a lui Harriet Weaver. Aceasta s-a deplasat la Paris şi s-a implicat în operaţiile directe de împachetare a primejdioasei mărfi de contrabandă. Cele o mie de exemplare tipărite s-au vândut în doar patru zile, la preţul ediţiei „ieftine", adică trei guinee. Cu aceeaşi rapiditate, determinată şi de teama că vestea imprimării unei noi tranşe a romanului se va răspândi şi, odată cu ea, va creşte şi vigilenţa vameşilor, au fost trimise şi pachetele spre Statele Unite.

Era vorba de primele o sută de cărţi, pe baza unor comenzi ferme. Majoritatea fuseseră cerute de librari sau de intermediari care voiau să le revândă la suprapreţ. Cum solicitările creşteau şi varianta coletelor mari era exclusă (ar fi fost o metodă bătătoare la ochi, iar vameşii, oricum avertizaţi, n-ar fi avut nicio problemă să identifice „marfa interzisă"), Rodker a recurs la o metodă ingenioasă. Într-o primă fază, cărţile erau transportate de la Paris la Londra. Acolo li se scoteau coperţile şi volumul era dezmembrat pe capitole. „Foiletoanele" erau împachetate în ziare şi îmbarcate spre America. Primul transport, de câteva sute de cărţi, a ajuns astfel la New York, sub forma unor baloţi de hârtie care, odată preluaţi, erau supuşi operaţiei inverse, de „reasamblare". La Londra, Harriet Weaver preluase personal misiunea expedierii către locuitori şi rezidenţi din insula britanică. În unele cazuri, când librarii comandaseră mai multe exemplare, a dus personal „marfa" la destinaţie.

Harriet Weaver a ascuns un număr considerabil de cărţi în propria casă, printre haine şi borcane cu murături. Din fericire, inoportunele vizite ale organului represiv nu s-au produs, astfel încât intrepida editoare a lui Egoist Press şi-a văzut, ca o furnicuţă harnică, de misiunea răspândirii capodoperei în lume. Abia în noiembrie a observat că era urmărită pretutindeni de un detectiv în civil. Tot atunci s-a constatat că multe dintre pachetele trimise în America dispăruseră. Nu exista nicio dovadă oficială că ar fi fost confiscate de organele vamale, că ar fi fost distruse ori retrimise la expeditor. Pur şi simplu, se evaporaseră. În decembrie 1922, destul de multe volume se aflau în depozitele Poştei americane, unde fuseseră aduse în chip misterios. În mod evident, oficialităţile aşteptau un ordin de la Washington pentru a nu gafa comiţând vreo greşeală şi ajungând astfel pe pagina întâi a ziarelor.

În cele din urmă, s-a înfăţişat un reprezentant al guvernului, a citit pe sărite paginile dinainte însemnate şi a decis: pornografie! A fost suficient un singur cuvânt pentru ca toate cele cinci sute de bucăţi din *Ulysses* confiscate la New York şi la Boston să fie arse în regim de urgenţă la crematoriu. În câteva minute, maşinăria infernală a înghiţit miile de pagini, retezând accesul câtorva sute de cititori la cartea care a modificat nu doar felul de a gândi şi a face literatura, ci şi raporturile dintre scriitor şi cititor în veacul al XX-lea şi, cel puţin, începutul celui următor. Niciunul dintre funcţionarii ce priveau prin geamurile rezistente la flăcări ale crematoriului n-avea de unde să ştie că asistau la o nouă şi neaşteptată incinerare a unei păsări Phoenix din celuloză, imaginaţie şi spirit.

Aceste evenimente de maximă brutalitate s-au desfăşurat însă într-o perfectă tăcere. Americanii n-au dat nicio informaţie asupra acţiunilor întreprinse, iar englezii acţionau conspirativ. Deşi nemiloasă, confruntarea se desfăşura parcă în vid, fără avertismente şi ameninţări, fără prizonieri ori negocieri. La New York, oficialitatea „căsăpea" metodic duşmanul, la Londra, cu buzele strâns lipite, domnişoara Weaver comanda noi şi noi tranşe pentru a înlocui pierderile suferite. Era a treia ediţie a cărţii, comandată lui Darantière, pe care Rodkin o plasa, neobosit, pe circuitele deja cunoscute. Goliatul statal îl prigonea pe Davidul privat, care-şi mânuia cartea ca pe o praştie. Lupta era cumplit de inegală, deoarece Goliat avea nenumăraţi aliaţi. Încă din martie 1922 acuzaţiile de obscenitate la adresa cărţii deveniseră publice prin presă. Oficialitatea s-a sesizat în urma articolului din *The Observer* şi a dispus identificarea tuturor locurilor unde se vindea cartea şi a tuturor celor implicaţi în difuzarea ei. Probabil că detectivul care-o urmărea pe Harriet Weaver acţiona în baza acestui ordin.

Şi totuşi, până în noiembrie 1922 apele au rămas calme, cel puţin la suprafaţă. Bomba a fost detonată odată cu publicarea în *The Quarterly Review* din octombrie 1922 (paginile 219-234) a unei recenzii semnate de Shane Leslie. Debutând cu o descriere încărcată de dispreţ a cărţii („seamănă, prin mărime şi culoare, cu *Cartea de telefoane a Londrei*"), articolul continuă cu plasarea ei în zona tipăriturilor care nu merită să fie nici citite, nici citate, pentru a ajunge la concluzia că autorul însuşi a depus toate eforturile pentru a o transforma într-un obiect respingător, ce nu trebuie nici măcar recenzat. Era un caz tipic de „bolşevism literar", o „profanare oribilă a marelui nume al lui Ulise", o carte „experimentală, anti-convenţională, anti-creştină, haotică şi completamente

imorală". Pe scurt, un scandal spiritual şi politic ce ameninţa să arunce în aer înseşi fundamentele statului britanic.

Subsecretarul de la Interne în mâinile căruia a ajuns „denunţul" lui Shane Leslie şi-a asumat întru totul poziţia criticului, folosind în propriul referat de serviciu pasaje din articol. Măsurile dictate au fost de-o fermitate extremă: confiscarea oricărui exemplar introdus în Anglia. Pe cale ierarhică, informaţia a fost trimisă lui Sir Archibald Bodkin, şeful Acuzării Publice, un birocrat de-o duritate şi inventivitate a represiunii unice. Confiscarea la aeroportul Croydon din Londra a unui exemplar din *Ulysses*, în decembrie 1922, a reprezentat momentul în care soarta romanului a fost pecetluită. În 29 ale lunii, însuşi Archibald Bodkin a dat semnalul represiunii totale: deşi a admis că citise doar paginile 690-732 ale cărţii, verdictul lui era nemilos: „murdărie şi obscenitate". Drept urmare, instituţiile statului – în primul rând vama – erau împuternicite să nimicească orice exemplar care va fi fost descoperit. Începând cu data de 1 ianuarie 1923, cuvintele lui Bodkin au prins putere de lege, iar cele cinci sute de cărţi nou tipărite, care fuseseră trimise cu vaporul în Anglia, au fost confiscate. Deşi, din punct de vedere legal, Harriet Weaver ar fi avut posibilitatea să conteste decizia, ştia că şansele de a învinge sistemul erau nule. Prin urmare, s-a rezumat să ia act de declararea oficială a războiului şi a decis să continue, în felul ei, lupta.

James Joyce nu era primul scriitor, şi nici măcar primul scriitor modernist, persecutat oficial. Cenzurarea totală sau interzicerea, boicotarea unor vernisaje ori „căderea" unor premiere muzicale sau teatrale nu erau fenomene izolate. Însă niciuna din creaţiile primelor decenii ale secolului al XIX-lea nu a fost urmărită cu o asemenea virulenţă şi ură – nici măcar mediocra *Lady Chatterley's Lover* a lui D.H. Lawrence. Veritabila *purificare prin foc* rezervată lui *Ulysses* atât în Anglia, cât şi în Statele Unite îi asigura şi în felul acesta unicitatea. Prin violenţa represiunii, editorii primeau un semnal că orice încercare de a tipări în una din cele două ţări menţionate „monstruozitatea" joyceană va avea aceleaşi consecinţe. Plus pedepsele complementare, care puteau merge până la desfiinţarea editurii şi tipografiei care se făcea vinovată de încălcarea interdicţiei. Cum pe piaţă ajunseseră suficiente cópii, cartea circula, totuşi, pe itinerarii secrete, dar nu inaccesibile. Drept consecinţă, pe piaţa neagră preţul romanului ajunsese la sume invidiabile. Din păcate pentru Joyce, el nu profita în niciun fel de „binefacerile" difuzării subterane şi nici de celebritatea creaţiei sale. Dimpotrivă, viaţa

independentă pe care începuse s-o aibă *Ulysses* era sursa unor nesfârşite depresii şi accese de furie.

Problemele cărţii l-au împins, treptat, într-o tensiune psihică fără precedent. Deşi cercul admiratorilor fanatici îl trata cu aceeaşi afecţiune, Joyce se simţea un paria, un avorton social. Îşi limitase contactele cu oamenii pe care nu-i cunoştea, refuza să dea interviuri şi, supremă frustrare, problemele cu ochii au atins apogeul. Jurnaliştii se informau la zi de evoluţia bolii lui, publicând fotografii care documentau drama prin care trecea. În loc să găsească mân-gâiere în interesul public, s-a afundat şi mai mult în suferinţă şi resentiment. În aprilie 1923 a început o lungă serie de operaţii, ale căror detalii acoperă întreaga plajă de la morbid şi dezgustător, la înspăimântător şi sinistru. Amănuntele tehnice invocate de unii dintre biografii recenţi ai lui Joyce (între care excelează Kevin Birmingham, 2014, pp. 255-259) sunt de-o atrocitate care-ţi bagă spaima în oase. Dar ele sunt, din păcate, parte a biografiei uneia dintre marile creaţii ale omenirii, a unui efort al minţii şi corpului uman, şi trebuie înregistrate ca atare. Naturalismul lor insuportabil e parte a unui comun *protocol de receptare a capodoperei*.

Consecinţa acestor nemaiîntâlnite persecuţii a fost crearea unui pol de interes cultural fără precedent. Librăria „Shakespeare and Company" a dobândit statutul de loc sacru, spre care-şi îndreptau paşii sute şi sute de admiratori, turişti ori simpli curioşi. Sylvia Beach continuă să scoată tiraj după tiraj, ajungând în nouă ani la douăzeci şi patru de mii de cărţi vândute. Cifra e impresionantă doar dacă luăm în considerare împrejurările excepţionale legate de destinul cărţii. Prin comparaţie, capodopera lui F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby,* se vânduse într-un singur an la nivelul atins de Joyce în aproape zece. Dar cartea lui Joyce beneficia de un tratament special în rândul unei categorii de cititori care voiau să descopere sensuri şi valori ce depăşeau pagina scrisă. Ei nu căutau amuzamentul, relaxarea, instruirea ori excitarea simţurilor, ci gândul profund şi îndrăzneţ.

Treptat, se crease un club planetar pentru care simpla deţinere a unui exemplar din *Ulysses* reprezenta dovada adoptării unui stil existenţial în care rebeliunea şi libertatea de a-ţi exprima convingerile contribuiau la naşterea unei noi formule existenţiale. În contrapartidă, măsurile luate împotriva răspândirii cărţii se radicalizaseră. În America, „tipărirea, vinderea şi distribuirea erau pedepsite cu închisoarea. Oficialii care ajutau la importarea lui *Ulysses* puteau primi o amendă de cinci mii de dolari şi până la zece ani de puşcărie. Riscurile au dat naştere credinţei – legătura ta cu o carte se schimbă atunci

când trebuie să o ascunzi de guvern" (Birmingham, 2014: 261). Fascinaţia primejdiei nu putea avea alt efect decât adâncirea mitului şi sporirea legendei. Metoda cea mai răspândită de a introduce cartea în America sau în Anglia devenise modificarea copertei. Titluri nevinovate ofereau astfel adăpost unui produs care, conform oficialităţii, ar fi trebui să poarte, asemeni otrăvurilor, însemnul capului de mort. Cel mai frecvent deghizament l-au constituit operele complete ale lui William Shakespeare, a căror dimensiune îi punea pe posesori la adăpost de suspiciunea vameşilor.

Un caz amuzant îl constituie felul în care John Quinn, ale cărui drepturi asupra romanului sunt incontestabile, a reuşit să aducă în America cele paisprezece exemplare pe care le plătise. Metoda lui seamănă izbitor cu aceea descrisă de Poe în *The Purloined Letter*: în loc să imagineze o ascunzătoare ingenioasă ori să pună la cale un plan îndrăzneţ, el a optat pentru directeţe. Cum comisionarii lui din Europa tocmai urmau să-i trimită un transport de opere de artă (între care trei picturi de Picasso şi una de Cézanne), a cerut ca în cuferele ce conţineau preţioasele lucrări plastice să fie incluse şi cărţile. În loc să le ascundă, a cerut să fie împachetate separat, figurând pe lista generală sub denumirea „cărţi" şi având menţionată valoarea totală, trei mii patru sute de franci. Prin influenţa colosală pe care o avea, a reuşit să obţină ca vămuirea să se facă la el acasă. Inspectorul îi era prieten personal, aşa că n-a fost nicio problemă să-l determine să închidă ochii în legătură cu volumele ambalate în hârtie.

Nici în Anglia tratamentul aplicat cărţii n-a fost mai blând. Începând cu 1923, s-a dezlănţuit o prigoană sălbatică. Reprezentanţii guvernului au întins o plasă cu ochiuri mici, nescăpând din vedere niciuna din metodele prin care „primejdiosul" irlandez ar fi putut infecta „pura" societate britanică. Vigilenţa la vămi crescuse, iar şefii districtelor aveau ordine precise de a identifica, confisca şi distruge orice exemplar ar fi găsit. Suspecte şi supuse represaliilor erau şi cărţile în care *Ulysses* era doar menţionat, iar Archibald Bodkin împinsese nebunia atât de departe încât somase University College London să radieze numele lui Joyce de pe lista autorilor menţionaţi în documentele oficiale ale Bibliotecii. Un admirator al lui Joyce, care ceruse permisiunea de a păstra cartea în biblioteca proprie, a fost percheziţionat la sânge.

În paralel, instituţiile media ce aparţineau statului – în principal BBC – cenzurau orice încercare de a promova creaţia lui Joyce în cadrul emisiunilor culturale. Exemplul cel mai grăitor este cel al lui Harold Nicolson, care propusese o serie

de emisiuni despre scena literară a momentului. Diplomat de carieră, soţ al faimoasei Victoria Sackville-West (cunoscută nu atât ca romancieră, cât datorită relaţiei complicate cu Virginia Woolf, căreia îi servise drept model pentru personajul androgin din *Orlando*), Nicolson a fost avertizat de conducerea postului să nu pomenească în niciun fel *Ulysses*. Lucru pe care Nicolson l-a adus la cunoştinţa ascultătorilor. Acest exemplu arată cât de ineficace este, de fapt, cenzura în societăţile democratice. În ciuda eforturilor administraţiei de stat, există întotdeauna o modalitate de „a învinge sistemul". Explicaţia e simplă: în societăţile liberale, teama de scandal e întotdeauna mai mare decât decizia de a-ţi apăra propriile valori.

Un rol important în destrămarea cortinei de fier ridicate împotriva romanului a revenit mediului academic. E greu de spus câtă ingenuitate şi cât calcul există în decizia tânărului profesor de la Cambridge F.R. Leavis de a se adresa unei librării respectate pentru a obţine un exemplar din *Ulysses*, necesar cursului său dedicat problemelor actuale ale criticii. Viitorul mare istoric şi critic literar abia trecuse, în 1926, de treizeci de ani, dar era deja văzut ca marea speranţă a lui Downing College din Cambridge. Pentru el nu era vorba decât de o chestiune birocratică, prin care îşi propunea să ofere acces direct la o carte considerată de el necesară pentru instruirea studenţilor de la literatură. Charles Porter, unul dintre patronii librăriei fondate în 1902 (şi închisă, din păcate, în 2010), s-a adresat Ministerului de Interne întrebând dacă importul cărţii e legal. Consecinţa a fost că poliţia din Cambridge a vrut să afle numele persoanei care îndrăznise să comande o carte interzisă în Anglia. Cazul a ajuns până la vice-cancelarul universităţii, împreună cu un dosar gros privind activităţile lui F.R. Leavis, precum şi o opinie a omniprezentului Sir Archibald. Cu cinism, acesta s-a oferit să-i împrumute exemplarul din carte aflat în posesia sa, pentru a se convinge de „neruşinarea şi indecenţa" detestabilei producţii literare.

Mai mult, într-o scrisoare adresată conducerii universităţii, Archibald Bodkin a ameninţat că va lua măsuri severe dacă o astfel de carte va fi pusă la dispoziţia studenţilor şi studentelor. Încălcând în mod flagrant autonomia mediului academic, a cerut chiar să fie interzisă menţionarea cărţii în cadrul cursurilor, insistând asupra măsurilor represive ce vor fi luate. Explicându-şi acţiunile, Leavis i se adresează vice-cancelarului şi îi spune că, în opinia lui, „studenţii ar trebui să fie liberi să citească, dacă vor, cartea" şi că directorul acuzării publice greşea crezând că protejează, de pe poziţie galantă, puritatea colegiilor de femei de la Cambridge. „Se întâmplă să ştiu", a spus Leavis, „că exemplare ale romanului circulă atât

la Girton, cât şi la Newnham". Levis făcea în felul acesta un serviciu atât literaturii, cât şi moralităţii – el voia să elimine „fascinaţia clandestinităţii care atinsese cultul" printre studenţii universităţii, „pentru că *era* într-adevăr un cult", a susţinut mai târziu Leavis. El a subliniat că ar fi putut obţine cu uşurinţă un exemplar din *Ulysses* adresându-se unuia dintre numeroşii librari neoficiali. „Mă bucur că n-ai făcut asta", a spus vie-cancelarul, pe un ton ceva mai rău-prevestitor decât ar fi vrut Leavis. „Scrisorile sunt interceptate" (Birmingham, 2014: 265-266).

Cam aceasta era atmosfera care înconjura cartea în primii ani de după aventuroasa ei publicare. Adversitatea avea să dureze încă mult timp, în ciuda relaxării instalate la începutul deceniului următor. Cu toate acestea, probabil că *Ulysses* ar fi continuat să fie o carte-samizdat, dacă n-ar fi intervenit câteva întâmplări neprevăzute. Chiar şi pentru generaţia nouă de editori, *Ulysses* rămânea un bolovan greu de purtat în spinare. Niciuna dintre cărţile care făcuseră senzaţie (şi scandal) nu beneficiase de o asemenea ostilitate neobosită şi persistentă. A fost nevoie de un gest ilegal, adică de o ediţie-pirat, pentru ca excesiva legalitate a sistemului să-şi arate limitele. Crăpătura, marea crăpătură (mai ales prin consecinţele ei paradoxal-pozitive), i s-a datorat deja invocatului Samuel Roth.

Din orice unghi l-ai privi, Roth ilustra la perfecţie categoria escrocului cu ştaif. Educat, simpatic, inventiv, nu avea niciun scrupul când voia să-şi atingă scopurile. Ca poet debutant, beneficiase de încurajările lui Edwin Arlington Robinson şi Ezra Pound. Părea, deci, destinat unei cariere literare onorabile. Avea o librărie de succes în Village, o şcoală de limbi străine şi o imensă poftă de a se îmbogăţi. Pentru scurtă vreme, îşi clădise un imperiu jurnalistic, fiind fondatorul revistei *Beau*, dedicată problemelor „bărbatului american", din care avea să se inspire *Esquire.* Culmea ironiei e că personajul cunoscut azi mai ales pentru fraudele comise pe tărâm editorial poseda un extraordinar simţ al identificării corupţiei, fiind la originea a numeroase scandaluri politice ori legate de viaţa hollywoodiană. În mod cert, ambiţia lui supremă era să ajungă marele editor al vremii sale. Nu i-a reuşit acest lucru din cauza activităţii extraordinare a unor editori tineri din familia lui Horace Liveright şi Bennett Cerf sau a unora ajunşi la deplină maturitate profesională, precum Alfred A. Knopf sau Thomas Seltzer.

Nu-i mai rămânea, în aceste condiţii, decât drumul scurt şi ilegal al pirateriei. Trebuie însă menţionat că, şi în acest domeniu, Roth dăduse dovadă de un excelent gust literar. Specialitatea lui erau cărţile controversate, dar nu ezita să-şi

aproprieze şi munca unor André Gide, G.B. Shaw, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, T.S. Eliot şi, bineînţeles, Joyce. Asta lăsând deoparte predilecţia pentru literatura erotic-pornografică, clasică ori contemporană, de la *Fanny Hill* citire. Deşi a fost trimis la închisoare de patru ori, n-a renunţat să acţioneze asemeni unui corsar, hărţuind neobosit statul. În 1957 a fost eroul unui proces, Roth vs. United States, care a determinat modificarea standardelor de stabilire a obscenităţii. Unul din argumentele sale – uluitor – era că deoarece, spre deosebire de „ideile neortodoxe, controversate sau chiar încărcate de ură", apărate, în anumite condiţii, de Primul Amendament, obscenitatea nu era protejată, rezultă că, nefiind protejată, obscenitatea nu avea cum să violeze garanţiile constituţionale. Incredibil!

Cu dezinvoltura, inteligenţa şi îndrăzneala lui incomparabile, Samuel Roth a ştiut, de fiecare dată, să se strecoare printre legi, articole şi ordine oficiale. În cazul lui *Ulysses*, şi-a motivat demersul prin aprecierea superlativă acordată operei. Pentru el, romanul lui Joyce era exemplul suprem al cărţii-sinteză, în care se recunoşteau oamenii şi naţiunile. Drept dovadă, n-a publicat nici *Dubliners* ori *A Portrait of the Artist as a Young Man*, deoarece acelea nu se ridică la înălţimea capodoperei din 1922. Aşadar, motivele lui erau pur „estetice", fără vreo legătură cu statutul de scriere interzisă al romanului şi nici cu intens mediatizatele componente obscene şi pornografice ale unora dintre capitole. Potrivit unui exeget, *Ulysses* intra astfel, pe portiţa deschisă de Roth, în domeniul public: „prematur, dar cât se poate de sigur" (Spoo, 1998: 653). Din nou, incredibil!

Samuel Roth avea şi un atu de nezdruncinat: inexistenţa unei decizii de *copyright* valabile pe teritoriul Statelor Unite. Multe dintre cărţile piratate de el se aflau în zona incertă a dezinteresului editorilor ori chiar al autorilor (culmea, unii dintre ei, pornografii contemporani, erau plătiţi, fie şi simbolic!). E vorba de cărţi care, din diverse motive, nu fuseseră tipărite – iniţial ori niciodată – pe teritoriul american. Producţia lui Roth era vastă: pe lângă Boccaccio, Cehov şi Lewis Carroll, rafturile nu refuzau nici pornografia de cea mai joasă extracţie. Năzuind să dobândească onorabilitate, el publica în una din revistele lui, *Two Worlds Monthly*, numai literatură de calitate – chiar dacă acestui termen i se adăuga şi cel de „scandalos".

Prin urmare, *Ulysses* corespundea întru totul planurilor lui: se bucura de un cert prestigiu intelectual şi de o egal de mare faimă datorată obscenităţii. Se spunea – exagerându-se, desigur – că revista lui Roth era tipărită în cincizeci de mii de

exemplare. Pentru Joyce, popularitatea lui *Two Worlds* a fost suficientă pentru a porni un proces contra editorului fraudulos. Doi dintre prietenii săi avocaţi, Ludwig Lewissohn şi Archibald MacLeish, s-au ocupat de adunarea semnăturilor pe un Protest Internaţional contra actului pirateresc al lui Roth. Printre cei o sută şaizeci şi şapte de semnatari se întâlnesc nume celebre, demne să figureze în orice istorie a literaturii, culturii şi ştiinţei, de la Benedetto Croce şi Albert Einstein la Gide, Hemingway, Hofmannstahl, D.H. Lawrence, Pirandello, George Russell, Unamuno, Paul Valéry, H.G. Wells, Virginia Woolf, W.B. Yeats şi mulţi alţii, la fel de faimoşi. În stilul său agresiv-neruşinat, Roth a răspuns că lista e un fals, din moment ce între semnatari figurau şi persoane decedate. Tehnic, avea dreptate: între momentul adunării semnăturilor de către Sylvia Beach şi publicarea listei, unul sau doi dintre semnatari decedaseră. În memoriile ei, patroana lui „Shakespeare and Company" a dat asigurări că toate semnăturile sunt autentice.

În mod surprinzător, lipsea de pe listă Ezra Pound. El şi-a explicat absenţa prin lipsa de anvergură a petiţiei. În opinia lui, tunurile ar fi trebuit puse pe poporul american în întregime, care, la rându-i, ar fi trebuit să ceară modificarea legilor strâmbe. Răceala dintre cei doi era, în acel moment, evidentă, însă punţile de comunicare nu erau rupte. Drept dovadă, Pound s-a implicat activ în lupta contra abuzurilor lui Roth, cerându-i totodată lui Joyce să pornească o cruciadă împotriva a „tot ce era american". Om cu simţul realităţii, Joyce a evitat cu multă grijă o asemenea pantă primejdioasă şi complet lipsită de sorţi de izbândă. S-a mulţumit să-şi urmărească, aşa cum a făcut întotdeauna, propriile interese, neasumându-şi poziţii de reformator moral şi social universal. Publicarea listei de protest nu l-a oprit însă pe Samuel Roth din neobositul lui demers pirateresc. A continuat tipărirea fragmentelor din *Ulysses* până la sfârşitul lui octombrie 1927. În decembrie a primit însă interdicţia judecătorească de a folosi numele lui Joyce în orice formă posibilă.

Sylvia Beach vorbeşte şi de o altă ediţie americană piratată a cărţii – informaţie asupra căreia biografiile joyceene ale lui Richard Ellmann şi Gordon Bowker nu insistă. E vorba de o retipărire ilegală, a unui editor rămas necunoscut, care s-a mulţumit să copieze varianta originală: „Deşi purta marca «Shakespeare and Company» şi numele tipografului, era uşor să-ţi dai seama de diferenţe dacă erai familiarizat cu varianta autentică – textul era alterat, hârtia şi litera nu erau aceleaşi. Astfel, timp de mai mulţi ani, un pirat a reuşit să bage în buzunar banii unui scriitor care nu doar că petrecuse mult timp

muncind, pierzându-şi vederea, dar ale cărui probleme financiare deveneau din ce în ce mai grave" (Beach, 1991: 180). În opinia lui Bruce Arnold (1991: 59), „piratul necunoscut" nu putea fi decât Samuel Roth. Tot el ne reaminteşte că prima ediţie oficială, din 1934, de la Random House, a lui *Ulysses* nu se baza pe textul original, de la „Shakespeare and Company", ci pe ediţia contrafăcută.

Sylvia Beach a furnizat şi amănunte privind felul cum vindeau piraţii cartea: „Un vizitator din Middle West, librar şi el, mi-a povestit cum îşi distribuiau «contrabandiştii» marfa. La uşa librăriei se oprea un camion. Şoferul, de fiecare dată altul, întreba de câte exemplare din *Ulysses* – ori *Lady Chatterley's Lover* – era nevoie. Librarul putea primi zece sau mai multe exemplare la preţul de cinci dolari, pe care le revindea cu zece. Şoferul lăsa cărţile şi dispărea" (Beach, 1991: 180). Un scenariu demn de filme precum *Gangs of New York*, ce dovedeşte existenţa unei lumi subterane perfect organizate, flexibile, capabile să răspundă urgent oricărei cerinţe a pieţei.

Joyce va trage o învăţătură din aventura involuntară cu Samuel Roth (care şi-a motivat actul pirateresc prin „admiraţia" totală faţă de scriitor): odată cu publicarea în serial a lui *Work in Progress* (titlul provizoriu al lui *Finnegans Wake*), a cerut să i se tipărească nişte cărţulii în tiraj de câteva exemplare, pentru a-şi putea asigura drepturile de autor asupra scrisului propriu. Deşi nu fără peripeţii şi însoţită de neînţelegeri cu avocaţii, modalitatea aceasta de a-şi proteja creaţia a funcţionat. Consecinţa importantă a situaţiilor create a fost decizia de a încerca să obţină pe cale judecătorească dreptul de a tipări *Ulysses* în Statele Unite. Acest lucru ar fi dus la înlăturarea ediţiilor pirat. Rolul determinant în declanşarea procesului i-a revenit lui Bennett A. Cerf. Ca editor al lui Modern Library, el publicase în America *Dubliners* şi *A Portrait of the Artist as a Young Man.* Ca director al lui Random House, pe care o înfiinţase în 1927 împreună cu Donald Klopfer, voia să tranşeze o situaţie în care criminalitatea (tipărirea ilegală a cărţii) şi absurdităţile legislative (o prevedere legală susţinea că, pentru a beneficia de protecţia dreptului de autor, orice carte în limba engleză trebuia să fie publicată în Statele Unite în şase luni după apariţia originală) se întâlneau până la contopire.

Pentru Bennett Cerf, primordială era ridicarea interdicţiei privind circulaţia cărţii pe teritoriul american, şi nu chestiunea copyright-lui, care s-ar fi rezolvat de la sine. Dar pentru aceasta era nevoie de deschiderea unui proces. În cartea lui de memorii, *At Random*, Bennett Cerf evocă împrejurările în care

s-a declanşat întregul proces în urma căruia publicarea lui *Ulysses* în Statele Unite a devenit legală. Bătălia („marea noastră aventură cu *Ulysses*") a durat doi ani şi a pornit oarecum din întâmplare: „L-am auzit într-o seară pe Morris Ernst, marele avocat, spunând că interzicerea lui *Ulysses* e o ruşine şi că i-ar face plăcere să se implice pentru a-i obţine legalizarea. Aşa că în martie 1932 am luat prânzul cu Ernst şi i-am spus: «Dacă-l conving pe Joyce să semneze un contract pentru o ediţie americană a lui *Ulysses* ai fi de acord să te lupţi în tribunal pentru asta?». Am adăugat: «Nu avem bani să plătim onorariile tale piperate – era un avocat cu cotă uriaşă –, dar aş vrea să-ţi fac o propunere. O să plătim toate cheltuielile de judecată şi dacă vei câştiga, primeşti drepturi de autor de pe urma lui *Ulysses* pentru tot restul vieţii»" (Moscato, Le Blanc, 1984: 54).

Cu acordul avocatului în buzunar, Cerf l-a contactat pe Joyce prin intermediul librăriei „Shakespeare and Company". Directorul lui Random House intenţiona să se deplaseze la Paris pentru a discuta cu autorul viitoarea colaborare. În ziua stabilită, Cerf a intrat pe uşa librăriei şi a descoperit un James Joyce bandajat de sus până jos: emoţionat la gândul că va primi bani din vânzarea cărţii sale în America, suferise un accident de taxi. Dar asta nu l-a împiedicat să semneze un acord de publicare, prin care, în caz că se obţinea aprobarea oficială, *Ulysses* avea să fie publicat de Random House. Etapa următoare a constituit-o identificarea unui judecător înclinat spre o sentinţă favorabilă. Ernst l-a descoperit imediat pe John M. Woolsey, a cărui erudiţie era recunoscută şi ale cărui poziţii liberale sugerau cel puţin o simpatie faţă de un asemenea caz.

După ce s-a asigurat că Woolsey se găsea în New York şi că cererea va ajunge la el, Ernst s-a pomenit în faţa unei alte chestiuni de extremă dificultate: „Cum vom face să apară între documentele curţii materialele scrise despre *Ulysses* de inşi precum Arnold Bennett, Ford Madox Fords, Edmund Wilson, Ezra Pound şi alţi oameni mari ai vremii? Toţi aceştia şi alţii scriseseră despre *Ulysses*, proclamând-o drept o piatră de hotar în literatură. Nu puteam să le prezentăm oficial pentru că tribunalul nu permitea citirea unor materiale externe într-un caz de acest fel – nu ştiu de ce, dar aşa stabiliseră Statele Unite. Singurul fel în care-o puteam face era să le introducem în carte, deoarece tot ce se găsea în carte putea fi folosit ca probă. Aşa că am luat un exemplar din ediţia pariziană broşată şi am integrat toate opiniile pe care voiam să le folosim – zeci de articole în mai multe limbi. Când am încheiat operaţiunea, copertele erau gata să plesnească" (Moscato, Le Blanc, 1984: 55-56).

„Complotul” nu s-a oprit însă aici. Pentru a deveni probă legală, exemplarul trebuia să intre în posesia tribunalului pe căi oficiale. Modalitatea cea mai sigură era ca el să fie confiscat la graniţă. În ziua sosirii în portul New York, un angajat al editurii s-a prezentat pentru a-l ridica. Vameşul era într-o zi bună, aşa că n-a dat nicio atenţie coletului: l-a ştampilat şi l-a predat destinatarului. Înspăimântat că întreaga maşinaţiune va eşua, el a început să-l roage, înnebunit, pe vameş să deschidă pachetul, mărturisind că se temea să nu fie vorba de marfă de contrabandă. Uimit şi iritat, agentul de vamă a descoperit cartea, exclamând: „Ce Dumnezeu, toată lumea aduce în ţară cartea asta. Nu-i mai dăm de mult importanţă”. Reprezentantul editurii insista însă că „marfa” trebuie confiscată. În cele din urmă, după ce un superior al vameşului a fost chemat să ia o hotărâre, cartea a fost reţinută. Exemplarul avea să fie folosit în procesul deschis de Morris Ernst, care pregătise, de altfel, o apărare strălucită.

Ernst avea un simţ al umorului deosebit, aşa cum dovedeşte şi întrebarea adresată atunci când a fost invitat să devină membru al Asociaţiei Avocaţilor Americani: a dorit să ştie dacă sunt admişi şi avocaţi afro-americani (el fiind fiul unor emigranţi evrei originari din Cehia şi din Germania). Conducerea Asociaţiei i-a trimis o scrisoare de scuze, regretând că nu şi-a dat seama că dl Ernst e „negru”… Era un duşman ireductibil al oricărei forme de cenzură, iar arderea cărţilor, pe lângă barbaria propriu-zisă, însemna pentru el şi un asediu asupra funcţionării normale a minţii omeneşti. Implicarea în cazul *Ulysses* depăşea planul personal, fiind vorba de o luptă într-un plan mai înalt cu neobosita inventivitate a cenzorilor la adresa literaturii neconvenabile moral, aşa cum o înţelegea oficialitatea.

Aşadar, duşmanii săi erau, pe de o parte, sistemul represiv, pe de alta, şirul de „adjective morale” prin care era definit acest tip de literatură. Vedea în proliferarea calificativelor infamante o capcană subtilă întinsă de acuzatori judecătorilor. Adeseori, era vorba de vocabule ce puteau fi sinonime, de pildă, *obscen* şi *lasciv*, dar de multe ori denunţurile introduceau echivalente mai mult sau mai puţin acceptabile: *scârbos, murdar, respingător, indecent, dezgustător*. Or, toate acestea erau percepţii subiective, şi nu concepte juridice solide. În trecut, Ernst se implicase în cazuri privind controlul naşterilor, apărând o autoare, Mary Ware Dennet, care publicase o carte cu titlul *The Sex Side of Life*, precum şi o situaţie în care se dezbătea chestiunea discursului nonpolitic. Adversar neîmpăcat al abuzurilor guvernului, se

implicase şi în cazurile privind două cărţi de Marie Stopes dedicate vieţii de cuplu şi contracepţiei.

Fericita conjuncţie a bătăliilor donquijoteşti-juridice ale lui Ernst cu nevoia de bani a lui Joyce a oferit motivaţia demarării unui atac frontal împotriva cenzurii americane. Nu era prima oară când *Ulysses* se aflase în faţa unui judecător. În 1928, în cazul A. Heymoolen vs. United States se ceruse prin tribunal ca numitul A. Heymoolen să păstreze cărţile pe care le adusese în ţară, prin aeroportul de la Minneapolis. Lista era sugestivă în sine: alături de lucrări aşa-zis ştiinţifice cu temă sexuală (*The Abuses of the Genital Sense* de Dr. Jacobus, *The Law Concerning Draped Virginity* de A. Beverland ori *Crossways of Sex* de acelaşi Dr. Jacobus), se aflau şi cărţi de ficţiune, între care *Aphrodite* de Pierre Louys şi *Ulysses* de James Joyce. Judecătorul a decis interzicerea importării acestor publicaţii în Statele Unite, iar cazul s-a încheiat acolo, pentru că plângerea iniţială n-a fost urmată de un apel. De remarcat că oficialităţile recurgeau, asemeni scriitorilor, la dicţionare pentru a defini conceptele infamante, în primul rând pe cel de *obscenitate*.

Intenţia lui Samuel Roth de a tipări o nouă ediţie a lui *Ulysses* era potrivită pentru a declanşa lupta. Se zvonea că Roth îşi pusese în gând să imprime douăzeci de mii de exemplare (adică de două ori mai multe decât reuşise Sylvia Beach în aproape zece ani), ceea ce ar fi însemnat o lovitură financiară mortală. Dorind să se implice personal cât mai puţin în proces, Joyce renunţase la drepturile de proprietate intelectuală asupra cărţii în favoarea Sylviei, ceea ce făcea din ea principalul interesat în modificarea statutului de paria al romanului. În această postură, a încercat să negocieze dur cu potenţialii editori americani, emiţând pretenţii financiare inacceptabile: douăzeci la sută din preţul de vânzare pentru Joyce, plus un avans de cinci mii de dolari. Acestora li se adăugau alte douăzeci şi cinci de mii de dolari pentru cedarea dreptului de publicare.

După ce Huebsch renunţase să se înscrie în această adevărată bursă a preţurilor, varianta Cerf rămăsese singura valabilă. Sylvia Beach îşi găsise un adversar pe măsura ei. Excedat de inflexibilitatea editoarei, Joyce a reuşit ulterior, prin intermediul unui prieten care a acuzat-o că „se pune de-a curmezişul intereselor autorului”, să-şi recapete toate drepturile asupra cărţii. Astfel a ajuns Joyce să semneze, în martie 1932, contractul cu Random House. Fără a fi la fel de avantajos precum cel negociat de Sylvia Beach, Joyce primea prin contract un avans de o mie de dolari şi cincisprezece la sută din vânzări. Detaliile celeilalte înţelegeri, dintre editorul

Cerf şi avocatul Morris, nu erau însă cele evocate de marele editor american. În realitate, era vorba de un fel de pariu, în care unul dintre ei urma să piardă, celălalt să câştige. Finalmente, au câştigat amândoi…

Strategia lui Ernst dovedea o excelentă cunoaştere nu doar a legilor, ci şi a psihologiei confrontaţionale a sistemului de stat. Existau două căi. Prima: Random House să tipărească o ediţie a cărţii şi să fie acţionată în judecată de păzitorii legii. A doua: să manevreze lucrurile în aşa fel încât, pe baza interdicţiilor deja existente, să se declanşeze un proces al cărţii, şi nu al persoanelor responsabile de răspândirea ei. Cu alte cuvinte, el nu ataca Actul Comstock, ci aşa-numitul Tariff Act, prin care se interzicea importul de scrieri ori produse obscene. Drept urmare, procesul pe care urmăreau să-l declanşeze nu erau unul *in personam*, ci *in rem*, eliminându-se riscul de a-l implica pe vreunul dintre cei vizaţi direct. Acuzatul era cartea, care trebuia să fie exonerată de vina de *obscenitate*, prezentă în Tariff Act.

Exista, desigur, şi o slăbiciune a planului: şi anume, ca statul să aducă acuzaţii nu doar conform acestei legi, ci şi fondate pe interzicerea distribuirii literaturii „pornografice”, „dezgustătoare”, „murdare”, care motivase interzicerea fragmentelor din *The Little Review*. Cei implicaţi au decis să-şi asume riscul, mizând pe avantajul psihologic dobândit prin câştigarea rapidă a procesului. În cei zece ani scurşi de la condamnarea cărţii, atmosfera generală din America se schimbase radical. Nimeni nu se mai speria să citească despre masturbarea semi-secretă a lui Leopold Bloom ori despre orgiile dintr-o casă de toleranţă. Cu atât mai puţin puteau îngrozi reveriile sexual-domestice ale unei tinere femei care-şi recapitula viaţa amoroasă în timp ce-şi contempla soţul adormit după o zi istovitoare petrecută în oraş.

Pledoaria lui Ernst a fost pe cât de simplă, pe atât de seducătoare. El a mutat discuţia din planul obscenităţii ori non-obscenităţii cărţii în acela de „clasic modern”. Or, o asemenea calitate nu putea fi conferită decât de către oamenii de meserie, criticii şi istoricii literari. Ernst avusese deja experienţa refuzului din partea judecătorilor de a aduce, în cazurile de obscenitate, alte probe decât cele ale obiectului ca atare. Necesitatea de a le include în corpul cărţii propriu-zise se născuse, aşa cum ştim, din cauza cerinţei sistemului legal american. Socoteala lui Ernst era imbatabilă: chiar dacă judecătorul nu ar fi citit anexele critice, el ar fi avut toată libertatea să se refere la ele şi să le folosească drept argumente. Pe 27 aprilie 1932, Paul Léon îl informa pe Bennett A. Cerf că depusese, ca scrisoare recomandată, cu doar câteva ore înainte,

exemplarul „contrafăcut” din *Ulysses.* Mai spunea, ca vajnic reprezentant al editurii americane în Europa, că executase întocmai ordinul primit: „Am lipit in interiorul acestui exemplar toate documentele posibile, spre a vă uşura apărarea” (Moscato, LeBlanc, 1984: 130). Cartea a ajuns la New York la 3 mai 1932.

Paul Léon promitea să trimită, într-un plic separat, şi alte articole folositoare, aducând de asemenea o informaţie importantă: *Ulysses* fusese adoptat ca obiect de studiu în cadrul unor universităţi hiper-prestigioase. Exemplele date de el erau Columbia University, din Statele Unite, şi Cambridge, din Anglia. În privinţa listei documentelor incorporate în *Ulysses*, Paul Léon le menţionează nu doar titlul, ci şi locul unde au fost „lipite”: „imediat după copertă”, „pagina următoare”, „înaintea paginii de titlu”, „la sfârşit”. E de asemenea demn de menţionat că alături de studii şi articole se afla şi plângerea contra lui Samuel Roth şi a actelor sale de piraterie literară. Pregătirea era, prin urmare, la fel de minuţioasă ca în cazul unei crime perfecte. Mai rămânea doar ca judecătorul Woolsey să preia cazul.

Folosindu-se cu iscusinţă de presă, Ernst a reuşit să dea impresia că a repurtat victoria încă înainte de începerea procesului. Procurorul Coleman, care reprezenta statul, era un apropiat al lui Morris Ernst. Cu toate acestea, s-a simţit vexat observând că Ernst „furase startul” şi s-a străduit din răsputeri să surmonteze handicapul. A recurs, la rându-i, la tertipuri, cerând amânări şi probe suplimentare. Comportamentul lui Coleman, plin de decizii arbitrare şi abuzuri de hachiţe legale, s-a întors în cele din urmă împotriva lui. După opt luni de tergiversări, prin abandonul „tehnic” sau refuzul explicit al câtorva judecători, Ernst se găsea, în august 1933, faţă în faţă cu omul pe care şi-l dorea: Woolsey.

Retras la proprietatea sa din Petersham, Massachusetts, Woolsey a petrecut „cele mai grele două luni” din viaţă, citind cu viteză de melc romanul lui Joyce. Se înarmase cu literatura critică dedicată până în acel moment lui *Ulysses* (monografiile lui Paul Jordan Smith, Herbet Gorman şi Stuart Gilbert), trăgând cu ochiul şi la vasta bibliotecă juridică pe care o adunase în clădirea în stil colonial pe care urmaşul unuia dintre fondatorii universităţii Yale şi-o construise în peisajul idilic al Noii Anglii. Procedural, nu avea obligaţia de a citi cartea în întregime, şi cu atât mai puţin bibliografia născută în jurul acesteia. Erau suficiente fragmentele incriminate, care ar fi constituit probele pe baza cărora să-şi fundamenteze decizia. Cu toate acestea, se hotărâse să-şi facă o impresie asupra întregului.

Am putea crede, din cauza şirului de evenimente care conduseseră la numirea sa ca decident asupra cazului *Ulysses*, că se afla într-un fel de cârdăşie cu Morris Ernst. Nici vorbă de aşa ceva. Judecătorul Woolsey era, pur şi simplu, un om onest, care nu voia, pe de o parte, să facă o nedreptate cărţii, iar pe de alta, să fie tras pe sfoară de războiul mediatic (cu o irezistibilă componentă critic-academică) din jurul acesteia. Cu alte cuvinte, era un profesionist de-o admirabilă verticalitate morală. În acelaşi timp, era perfect conştient de riscul pe care şi-l asuma. În bătălia pentru *Ulysses* nu se confruntau doar statul şi o carte. Deşi existau nenumărate texte care subliniau valoarea excepţională a romanului, cu anii se acumulaseră şi suficiente articole substanţiale din punct de vedere ştiinţific în care caracterul lui pornografic era demonstrat cu asupra de măsură.

Ne putem închipui dilemele care-l asaltau pe Woolsey. La cincizeci şi şapte de ani, în culmea prestigiului profesional şi a respectului de care se bucura în mediul public, risca să-şi arunce în aer cariera dacă şi-ar fi legat numele de o decizie eronată. Vremurile se schimbaseră, într-adevăr, dar nu într-atât încât să fi fost exonerat în cazul unei decizii ce s-ar fi dovedit greşită. Prin urmare, trebuia să facă o judecată de care să fie pe deplin convins. Şi pe care să o argumenteze aşa cum nicio altă decizie nu mai fusese argumentată vreodată. Pentru a preîntâmpina adunarea unei mulţimi de curioşi, Woolsey a stabilit ca procesul să aibă loc într-o zi de sâmbătă. Adică pe 25 noiembrie 1933. Calculul fusese greşit: lumea a venit la tribunal tocmai pentru că era sâmbătă. Procedura era simplă: procesul urma să fie o confruntare între acuzare şi apărare, fără posibilitatea chemării unor martori. Titlul înscris pe coperta dosarului aflat în faţa lui Woolsey avea să intre dacă nu în istoria dreptului, cu siguranţă în istoria literaturii: *United States v. One Book Called „Ulysses”.*

În pledoaria sa, Ernst a pus la bătaie dicţionare, definiţii, exemple literare şi culturale, conştient că apelează astfel la fineţea intelectuală a lui Woolsey. Marea surpriză a constituit-o faptul că acuzarea, prin vocea lui Sam Coleman, a admis că *Ulysses* e o operă „nouă şi uimitoare”, ce surprinde prin felul neaşteptat de a înfăţişa oamenii. „Ştim că e o enciclopedie, amănunţită şi ordonată, a înseşi substanţei a două fiinţe, cea fizică şi cea psihologică, externă şi internă. Ne dăm seama că este un studiu aprofundat al personajelor şi că până şi cele mai neînsemnate sunt înfăţişate cu o precizie uimitoare pe această pânză gigantică.” Era, însă, vorba de un artificiu. Coleman şi-a dat seama imediat că nu putea intra în competiţie cu Ernst dacă se mergea pe ideea valorii artistice a cărţii. Problema lui era să

se demonstreze că, în ciuda meritelor artistice, *Ulysses* era un promotor al murdăriei morale. Adică o carte perversă. Prin urmare, chiar dacă „standardele naţionale" privind libertatea de expresie (şi de comportament) se modificaseră, *Ulysses* tot nu putea fi difuzat pe teritoriul Statelor Unite. Coleman a recurs şi el la dicţionare şi enciclopedii pentru a dovedi caracterul obscen al prea multor cuvinte din cartea lui Joyce.

Înţelegând stratagema lui Coleman, Ernst a decis să folosească un alt set de instrumente. Şi anume, „demistificarea" cuvintelor întrebuinţate rostite în carte de către Molly Bloom. Pentru *fuck*, a mers la originea anglo-saxonă a cuvântului, unde semnificaţia lui era de „a planta". A subliniat totodată calităţile morale ale lui Joyce, care ducea o viaţă aproape „monastică" şi excludea intenţia ca un astfel de om să fi urmărit „stârnirea pasiunilor joase" ale cititorului. A mai invocat şi onorabilitatea editurii care-şi propunea să publice în America romanul, precum şi titlul cărţii. Faptul că alesese drept titlu numele unui personaj literar prestigios diferea fundamental de strategiile autorilor de pornografii, care-şi atrăgeau, încă de la copertă, cititorii cu formule fistichii. În plus, lipsea una dintre mărcile distinctive ale scrierilor obscene: nu conţinea ilustraţii. De la titlu până la ultima silabă a cărţii nu existau decât cuvinte, cuvinte, cuvinte. 732 de pagini dense de text adeseori obscur, iar în ultima sa secvenţă lipsit aproape total de semne de punctuaţie.

Morris L. Ernst a invocat şi criteriul notorietăţii romanului, probat de comenzile din partea librarilor din toată ţara. Prin urmare, „comunitatea", „intelectualitatea", „oamenii" acceptaseră deja cartea, ceea ce însemna că legea se afla în urma practicii sociale curente şi judecătorul nu avea decât să pună de acord realitatea juridică şi realitatea propriu-zisă. Un argument de mare subtilitate a constat în identificarea unor cuvinte obscure, în limbi străine ori într-o engleză ce nu mai era folosită şi care, de asemenea, conţineau un potenţial de obscenitate ridicat. Or, faptul că ele nu stârneau în cititor nicio reacţie de felul celor condamnate de lege – altfel spus, că ele „nu corupeau şi nu erau depravate" – reprezenta dovada că ne aflăm în faţa unei cărţi de „înaltă valoare literară", şi nu a unei pornografii. Exemplul prin care Ernst a înlăturat orice rezistenţă din partea judecătorului a fost cel al sintagmei „ineluctabila modalitate". Cuvintele, rostite în mai multe rânduri de către Stephen Dedalus, au fost înfăţişate ca fiind cheia ce deschidea lumea înaltă a spiritului, şi nu cea joasă, a instinctelor animalice. *Ineluctabil* vs. *obscen* – iată un binom la care nu se gândise încă niciunul dintre exegeţii subtili ai „primejdioasei cărţi". Un avocat inteligent s-a dovedit, astfel,

capabil nu doar să repurteze o victorie în tribunal, ci să traseze o linie exegetică viitoare, care să nu excludă, dar nici să favorizeze vreuna dintre cele două mari direcţii: tentaţia metafizică şi cea de explorare agresivă a simţurilor.

Dacă John Woolsey îşi făcuse o imagine despre roman citindu-l din doască în doască, nici Morris Ernst nu se lăsase mai prejos. În pledoaria sa, a folosit exemple şi argumente care ţineau de înţelegerea în profunzime a intenţiilor lui Joyce şi, îndeosebi, a *metodei* acestuia. Marea cucerire pe care cititorul era invitat s-o împărtăşească era aceea a „consumării" textului împreună cu întregul halou de senzaţii pe care-l producea şi care devenea instantaneu o modalitate de a se raporta a lume. Acest lucru reiese eclatant din răspunsul dat de avocat întrebării judecătorului dacă a citit cartea: „Am încercat s-o citesc în 1923, la scurt timp după apariţie, dar n-am avansat prea mult. Cu toate acestea, vara trecută a trebuit s-o citesc, în pregătirea acestui proces. Şi în timp ce ţineam o cuvântare în timpul unei sărbători oficiale în Biserica Unitariană din Nantucket…".

Văzându-l că divaghează, judecătorul l-a oprit, cerându-i să răspundă la întrebare. E tocmai ceea ce urmărise Ernst, care aşteptase momentul pentru a vorbi despre *Ulysses* dincolo de litera lui: „Îmi permiteţi, excelenţă, să vă explic cum am reuşit să ajung la bun sfârşit? În timp ce vorbeam în acea biserică, mi-am amintit, după ce mi-am încheiat discursul, că în timp ce mă gândeam numai la bănci şi la legile bancare, mă gândeam în acelaşi timp şi la ceasul din fundul bisericii, la femeia bătrână din primul rând, la obloanele înalte de pe margini. Aşa cum acum, domnule judecător, mă gândesc că sunt implicat doar în apărarea unei cărţi, aceasta de faţă – trebuie să admit că în acelaşi timp mă gândesc la inelul de aur al cravatei dumneavoastră, la tabloul lui George Washington din spatele dumneavoastră şi la faptul că roba dumneavoastră judecătorească v-a alunecat puţin pe umăr. Acest flux dublu al minţii e contribuţia lui *Ulysses*".

Ca şiretlic, procedeul lui Ernst e remarcabil. Ca intuiţie critică, e strălucit. Nu poţi face exegeză eficace dacă explicaţiile tale nu-şi ating ţinta. Interpretarea unui text trebuie să conducă la o epifanie – aşa cum a şi condus în cazul lui John Woolsey –, şi nu la sporirea artificială a misterului. Cu o perfectă curtenie, judecătorul a replicat – recunoscând implicit că avocatul câştigase partida: „Am început în clipa asta să apreciez pentru prima dată semnificaţia acestei cărţi. V-am ascultat cât de atent am putut. Mă deranjează scena visului de la sfârşitul cărţii, şi totuşi, trebuie să mărturisesc, în timp ce vă ascultam mă gândeam în acelaşi timp la mobila Hepplewhite

din spatele dumneavoastră" (citatele de mai sus sunt preluate din Moscato, LeBlanc, 1984: 35). În doar câteva cuvinte, Ernst îi revelase lui Woolsey esenţa romanului: nu povestea, nu cuvintele (fie ele şi *obscene*), ci o modalitate de a înţelege felul în care funcţionează mintea omenească.

Cucerit şi încântat, judecătorul şi-a abandonat toga şi a vorbit cu ardoarea unui convertit: „Sunt pasaje de o frumuseţe literară mişcătoare, pasaje pline de valoare şi putere. Citirea anumitor părţi ale cărţii m-a adus aproape de exaltare. Ultima parte, acel solilocviu, poate să reprezinte toanele unei femei de acel fel. Asta e ceea ce mă tulbură. Cred că am înţeles". Dintr-odată, nu ne mai aflăm într-o sală de tribunal, ci într-o agoră ateniană, unde impresiile şi demonstraţiile se întretaie cu o viteză uluitoare. Decizia istorică a lui Woolsey n-a fost însă luată în unanimitate. Votul a fost de doi la unu. A prevalat însă opinia susţinută cu frenezie de preşedinte, iar textul scris al acestuia a devenit una dintre cele mai importante pledoarii în favoarea libertăţii de expresie.

Motivarea lui Woolsey i-a impresionat atât de mult pe editorii lui Random House, încât a fost folosită drept prefaţă la prima ediţie a romanului. Nu era un gest de complezenţă, ci recunoaşterea faptului că ne aflăm în faţa uneia dintre cele mai impresionante exegeze dedicate romanului. Woolsey începe prin a sublinia faptul că a citit, şi încă de mai multe ori, nu doar pasajele considerate „obscene", ci şi romanul în întregime. Vorbea, aşadar, în perfectă cunoştinţă de cauză. A admis, de asemenea, că *Ulysses* nu se citeşte cu uşurinţă şi nici nu poate fi înţeles fără eforturi. Totodată, i-a sfătuit pe eventualii cititori să parcurgă şi bibliografia critică a romanului, „sateliţii" săi – adică exact aşa cum face un profesor când le vorbeşte studenţilor despre această complicată scriere.

Woolsey a subliniat de asemenea prestigiul cărţii în lumea literară, deducând că trebuia să fie vorba de o carte „cu mesaj". Conform acuzatorilor, acel mesaj era unul singur: promovarea sub formă ficţională a obscenităţii. Ca judecător, nu putea să înlăture această posibilitate, aşa că lectura lui a vizat, în primă instanţă, detectarea caracterului presupus imoral al cărţii. Concluzia la care a ajuns e fermă: „În ciuda directeţei neobişnuite a lui *Ulysses*, n-am detectat nicăieri privirea pofticioasă a senzualistului (*the leer of sensualist*). Susţin, prin urmare, că aici nu e vorba de pornografie". Caracterul de experiment i s-a impus de la sine, prin existenţa dublei perspective de prezentare a eroilor: ca oameni obişnuiţi, cu ocupaţii obişnuite, într-o zi obişnuită, dar şi cu dezvăluirea gândurilor acestora despre evenimentele descrise.

Ca exeget literar, Woolsey se găsea la nivelul unui bun istoric literar familiarizat cu procedeele tehnice ale modernismului: „Joyce a încercat – în opinia mea, cu un succes uimitor – să arate felul în care fluxul conştiinţei, cu ale sale etern-schimbătoare impresii caleidoscopice, poartă, ca şi cum ar fi fost un palimpsest de plastic, nu doar lucrurile referitoare la el aflate în centrul observaţiei individului, ci şi reziduurile impresiilor trecute în zona de penumbră, unele recente, altele scoase la suprafaţă din domeniul subconştientului, pe bază de asociaţii. El arată felul cum fiecare dintre aceste impresii afectează viaţa şi comportamentul personajului pe care îl descrie" (Moscato, LeBlanc, 1984: 36). Woolsey a împrumutat de la critica academică nu doar profunzimea, ci şi preţiozitatea.

Judecătorul a vorbit, cu o corectă intuiţie, şi despre asemănarea dintre demersul lui Joyce şi cel cinematografic. Tehnica romanului îi amintea de o „expunere multiplă dintr-un film care ar oferi un prim-plan clar, cu un plan secund vizibil, dar oarecum înceţoşat şi neclar în grade variate". Cu alte cuvinte, Joyce construia prin cuvinte o realitate grafică. Dificultatea lecturii îşi are originea tocmai în încercarea de a folosi o artă pentru a institui percepţia altei arte. Pentru Woolsey, acest aspect a reprezentat şi o revelaţie: el dovedeşte *sinceritatea* lui Joyce, fiind rezultatul „eforturilor cinstite" de a reda felul în care funcţionează mintea personajelor. Or, din decizia autorului de a fi onest până la capăt rezultă şi recursul la cuvintele şi descrierile calificate drept „nepotrivite". Prin urmare, dacă se poate vorbi de obscenitate, ea aparţine personajelor, şi nu lui Joyce! Concentrat asupra scopului propus, Joyce a ajuns în situaţia de a folosi „incidental" vocabule definite în general ca fiind „murdare" şi dând impresia că activitatea sexuală e prezentă în exces.

Woolsey îşi însuşeşte şi sugestia lui Ernst privind originea anglo-saxonă a cuvintelor în litigiu şi notorietatea lor, dar şi faptul că ele erau cât se poate de obişnuite în mediul din care proveneau eroii lui Joyce. Ciudată era însă invocarea în favoarea romanului a unui element psiho-social: „Trebuie să avem mereu în minte că locul desfăşurării e celtic, iar anotimpul, primăvara". Lăsând la o parte faptul că nu există nicio legătură demonstrabilă între irlandezi şi viaţa sexuală excesivă, e de asemenea forţat să susţii că data de 16 iunie e plasată primăvara, câtă vreme echinocţiul de primăvară corespunde celei de-a doua decade a lui martie, iar vara începe oficial pe 21/22 iunie… E adevărat, în tradiţia irlandeză primăvara începe la 1 februarie, de ziua Sfintei

Brigid, însă e greu de crezut că anotimpul ar dura cinci luni, chiar şi în lumea celţilor…

Judecăţile de valoare ale lui Woolsey îşi păstrează valabilitatea şi astăzi. Astfel, *Ulysses* e, indubitabil, „un tur de forţă uimitor", iar lectura cărţii – „dificilă". Descrierea ei corespunde standardelor critice ale unui profesionist: „E, pe rând, strălucită şi plictisitoare, inteligentă şi obscură. În multe părţi pare dezgustătoare, dar deşi conţine, aşa cum am spus deja, multe cuvinte considerate îndeobşte murdare, nu am identificat nimic care să fie murdărie de dragul murdăriei. Fiecare cuvânt al cărţii contribuie câte un pic la mozaicul de detalii al imaginii pe care Joyce încearcă s-o construiască pentru cititorii săi".

Cu subtilitate, Woolsey a transferat responsabilitatea eventualelor neajunsuri asupra cititorilor: „Dacă cineva nu vrea să aibă de-a face cu oamenii descrişi de Joyce, nu are decât". Apoi a trecut subtil la contraatac: „Când un astfel de mare artist al cuvântului, aşa cum e, dincolo de orice îndoială, Joyce, încearcă să deseneze un tablou veridic al micii burghezii dintr-un oraş european, e normal să nu-i fie îngăduit publicului larg din America să vadă imaginea?". Pentru a răspunde la această întrebare, Woolsey a evaluat „rezultatul" accesului la carte, indiferent de intenţiile autorului. Importul cărţii în Statele Unite era imposibil din cauza interdicţiei asupra „oricărei cărţi obscene". În consecinţă, rolul lui ca judecător era de a stabili dacă *Ulysses* e o carte obscenă „potrivit definiţiei legale a acelui termen.".

Care era definiţia obscenităţii în anul 1933? Ea nu diferea de descrierea de dicţionar: „Ceva menit să provoace impulsuri sexuale sau să conducă la gânduri necurate din punct de vedere sexual sau lascive". Pentru a determina existenţa sau inexistenţa acestor efecte, Woolsey era de părere că ar trebui recurs la experimente, studiind efectul textului asupra „a ceea ce francezii numesc *l'homme moyen sensuel*". Or, fiind vorba de o fiinţă umană, riscul subiectivităţii putea conduce la falsificarea verdictului. Prin urmare, metoda adoptată de judecător era una ce se pretindea obiectivă: a apelat la doi prieteni, numiţi de el „asesori literari", ambii specialişti reputaţi în literatură, care citiseră deja romanul lui Joyce. Consultându-i în mod independent, le-a pus la dispoziţie definiţia legală a cuvântului „obscen" şi le-a cerut să spună dacă în *Ulysses* sunt identificabile fragmente care să corespundă conceptului.

Ambii „asesori" au răspuns la fel: nu doar că romanul nu le-a stârnit vreun impuls sexual, ci, din contră, efectul asupra lor a fost acela al „unui foarte puternic şi oarecum tragic

comentariu asupra vieţilor intime ale bărbaţilor şi femeilor". Acest „test al obscenităţii" i s-a părut judecătorului a fi singurul valabil, deoarece el trebuie studiat cu ajutorul „oamenilor normali" – singurii cărora li se aplică legea. În concluzie, Woolsey a notat că *Ulysses* este „o încercare sinceră şi serioasă de a inventa o nouă metodă literară pentru a observa şi descrie omenirea". În acelaşi timp, judecătorul rămânea conştient că din cauza scenelor „tari" unele persoane ar fi trebuit să nu citească romanul. Şi în ciuda faptului că o serie de pasaje pot provoca vomă, nu există un singur rând al cărui afect să fie „afrodiziac". Decizia judecătorului se impune, astfel, de la sine: „*Ulysses* poate fi admis pe teritoriul Statelor Unite". (Fragmentele citate sunt din culegerea de documente *The United States v. A Book Called 'Ulysses' by James Joyce*, pp. 35-38.)

Ani de zile mai târziu, în 1965, Morris L. Ernst îşi amintea, într-un articol apărut iniţial în *James Joyce Quarterly*, de împrejurările în care s-au dus luptele pentru „eliberarea" lui *Ulysses* din ghearele cenzurii americane. Bătălia a fost spectaculoasă în sine, dar şi mai spectaculoase au fost consecinţele. Pentru Ernst, „cazul *Ulysses*" a reprezentat o parte din războiul dus de avocat cu un sistem pentru care literatura erotică „problematică" era echivalată cu obscenitatea unor înscrisuri de pe pereţii WC-urilor. Încă din primele rânduri, Ernst i-a făcut un elogiu judecătorului Woolsey, „unul din acei rari jurişti care era o fiinţă umană completă, atât fizic, cât şi spiritual, care, spre deosebire de mulţi oameni ai legii, avea lecturi întinse în domenii îndepărtate de sfera lui profesională". Acest lucru s-a văzut şi din felul în care şi-a motivat, în 1933, sentinţa.

În sala de tribunal se confruntau, sub privirile unei mulţimi avide de spectacol, două lumi. John S. Sumner, din partea lui The Vice Society, purta scutul epocii Anthony Comstock, acel „masturbator psihotic şi vinovat", cum îl numeşte Ernst. El se afla într-o poziţie clară de inferioritate. Era reprezentantul unui trecut ofilit, retrograd, ridicol, rămas fără suporteri. În acelaşi timp, procurorul Sam Coleman făcea excepţie de la regula potrivit căreia acuzarea avea întotdeauna dreptate. Îşi pleda cu energie şi imaginaţie cauzele, dar n-avea nimic din fanatismul puritan care-şi găsise un ultim adăpost, alături de biserică, în sistemul judiciar din Statele Unite. Concepţia lui era eminamente britanică – statul trebuia să arbitreze între acuzatori şi acuzaţi.

Pline de interes sunt meditaţiile ulterioare ale lui Ernst. Potrivit lui, faptul că *Ulysses* a fost interzis în Statele Unite şi confiscat de vameşi la mult timp după ce condiţiile care au

determinat măsurile luate contra volumului – legea relaţiei cu inamicii, din 6 octombrie 1917 – nu era atât consecinţa bigotismului, a puritanismului ori a pudibonderiei, cât a *izolaţionismului intelectual* american. Mai trebuie remarcat, de asemenea, că procesul a fost mai mult o dezbatere în care au prevalat probele cultural-filozofice, în detrimentul celor de natură juridică. Chiar dacă apărarea n-ar fi câştigat atunci, era dincolo de orice dubiu că sistemul care proteja pudibonderia la nivel naţional primise o grea lovitură: „Procesul s-a încheiat pe această notă – un colocviu explorator –, o cercetare atât de profundă pe cât ne îngăduiau ego-urile noastre a celui de-al doilea flux al gândirii parcurs de fiecare fiinţă umană printre adâncimile oceanului, furtunile, porţile şi uneori adăposturile confortabile" (Moscato, LeBlanc, 1984: 48).

Există şi o morală mai înaltă a acestor întâmplări. Chinurile prin care a trecut *Ulysses* fac parte dintr-o stratagemă a societăţilor de a-şi impune regulile. Editorii, primii interesaţi în libertatea cuvântului, ar trebui să se afle în avanposturile luptei împotriva cenzurii. Nu se întâmplă aşa, deoarece principala lor preocupare e obţinerea profitului. Pretenţiile societăţii în raport cu arta sunt absurde: creaţiile artistice nu sporesc apetitul sexual al oamenilor, aşa cum absenţa lor nu-l diminuează. Ernst era conştient că bătălia câştigată nu însemna şi încheierea războiului: „*Ulysses* pare să fi fost, juridic vorbind, un reper în istoria cenzurii. Dar reperele durează la fel de mult şi sunt la fel de ferme ca şi voinţa oamenilor. O privire asupra cărţilor interzise de-a lungul istoriei – de la Biblia tradusă de Tyndale la Galilei, la *Cenci* al lui Shelley, la Havelock Ellis, până la atacurile mai recente asupra lui *Huckleberry Finn* – trebuie să ne facă mai puţin optimişti că nişte cazuri individuale pot opri tendinţele" (Moscato, LeBlanc, 1984: 51). Ernst avea dreptate: asedierea culturii a continuat şi după victoria lui *Ulysses* asupra cenzurii. Istoria cenzurii în Uniunea Sovietică a lui Lenin şi Stalin şi în Germania lui Hitler avea să deschidă un nou şi şocant capitol de interdicţii şi mutilări.

Ecourile în presă ale deciziei judecătorului Woolsey au fost formidabile. Procesul fusese urmărit cu sufletul la gură – aşa cum o dovedesc relatările „în priză directă" din principalele ziare new-yorkeze. La fel de zgomotos a fost şi anunţul privind apariţia primei ediţii „legale" a lui *Ulysses* în Statele Unite. Ediţia de la Random House, publicată la preţul de 3 dolari şi 50 de cenţi, cu un tiraj precomandat de 25 000 de exemplare, a fost prezentată drept un eveniment, dar şi un potenţial prilej de dezamăgire pentru cititor. Într-un articol din 25 ianuarie 1934, din *The New York World-Telegram*, Lewis

Gannett avertiza: „*Ulysses* nu e o carte uşor de citit; e obscură şi adeseori plicticoasă. Pentru a înţelege tot ceea ce Joyce a pus în cele 768 de pagini trebuie să ştii cel puţin o jumătate de duzină de limbi străine, teologie catolică şi metafizică, psihologie freudiană, o cunoaştere amănunţită a Odiseei şi o anumită familiaritate cu politica şi literatura irlandeză din 1904, anul în care e plasată acţiunea romanului".

Există şi un avertisment pentru căutătorii de senzaţii tari: „Tinerii vânători de pornografii vor trebui să trudească din greu pentru a identifica sau pentru a înţelege pasajele sexuale din cartea lui Joyce; şi le vor găsi cu siguranţă dezamăgitor de intelectuale, atunci când nu sunt de-a dreptul plicticoase. Ceea ce nu înseamnă că *Ulysses* nu-i va şoca pe cea mai mare parte a cititorilor care au energia să parcurgă cartea. Nu s-a mai tipărit niciodată ceva atât de dezgustător de onest" (Moscato, LeBlanc, 1984: 9). Să recunoaştem, judecăţi de valoare întru totul îndreptăţite.

Pentru Joyce, decizia judecătorească a reprezentat un triumf: războiul lui cu universul se încheia prin capitularea a „jumătate din lumea vorbitoare de engleză". Era, de-acum, sigur că şi cealaltă jumătate va cădea. O dovedeau tirajele: după cele 25 000 de exemplare din ianuarie, până în aprilie s-au mai tipărit 8 000. Cerf s-a deplasat personal la Paris pentru a-i înmâna lui Joyce un cec valorând 7 500 de dolari. Îmbătaţi de aburii succesului, cei implicaţi în producerea şi difuzarea cărţii n-au mai dat nicio importanţă faptului că puseseră în vânzare o variantă care era copia ediţiei pirat a lui Samuel Roth.

În ianuarie 1934, de cealaltă parte a oceanului, T.S. Eliot s-a adresat ministerului de Interne britanic, cerând permisiunea de a scoate o ediţie a cărţii la editura Faber and Faber. Cum guvernul american decisese să conteste decizia lui Woolsey, englezii au considerat că trebuie să aştepte deznodământul noului proces. Instrumentat de Martin Conboy, un prieten personal al preşedintelui Roosevelt, procesul avea să se redeschidă în mai 1934, cu un complet de trei judecători: Martin Manton, Learned Hand şi Augustus Hand. Cei doi Hand erau verişori. Poziţia lui Convoy era limpede: Curtea se afla în faţa unei cărţi obscene, aşa cum o indicau cele cincizeci şi trei de fragmente pe care le selectase şi le citise în faţa judecătorilor. Lucrurile s-au încheiat însă în coadă de peşte (sunt recunoscute meritele literare ale cărţii, dar sunt aspru imputate exagerările lubrice). Cu mult regret, judecătorii le-au dat în cele din urmă dreptate apărătorilor. Iar Martin Conboy a luat decizia înţeleaptă de a nu mai face apel contra hotărârii judecătoreşti.

La sfârşitul lui 1936, printr-o înţelegere la masa verde între reprezentanţi ai guvernului şi ai justiţiei – în urma informaţiei că John Lane era pe cale să publice o ediţie de lux a romanului în Anglia –, s-a ridicat şi în „cealaltă jumătate a lumii vorbitoare de engleză" interdicţia de a tipări, importa ori vinde cartea pe teritoriul aflat sub dominaţia Coroanei Britanice. Astfel, după trei lustri zbuciumaţi, cartea intra în legalitate. Nu era în niciun caz izbânda esteticului asupra constrângerilor de ordin „moral" şi „legal". Pur şi simplu, se modificaseră standardele comportamentale din societatea occidentală. Asupra lor avusese loc un asediu constant începând cu deceniul al doilea al secolului. Loviturile în porţile de bronz ale conservatorismului şi conformismului s-au înteţit în anii turmentărilor istorice de după încheierea Marelui Război. Şi încă ceva: la nici o săptămână după ziua când romanul îşi câştiga libertatea, Congresul american ratifica un amendament la Constituţie prin care se abolea prohibiţia.

Şi totuşi, *Ulysses* rămâne un caz unic. Nicio altă operă de artă, în întreaga istorie a culturii umane, n-a făcut cu o asemenea rapiditate şi energie saltul de la statutul de carte blestemată, interzisă cu instrumente legale, la cel de operă iconică. Cu simţul lor înnăscut, ziariştii au sesizat cei dintâi modificarea produsă, vorbind despre roman încă de la apariţie în termenii unei lucrări „clasice". *Ulysses* s-a ridicat fulgerător la acest nivel. Prin decizia tribunalului american se punea capăt şi exportului de scandal. Într-adevăr, oricine cumpăra un exemplar ilegal din *Ulysses* „cumpăra şi o fărâmă din spumosul lui scandal" (Latham, 2009: 89). În anii '50, The Modern Library plasa cartea pe locul al cincilea pe lista celor mai vândute cărţi „clasice". La 16 iunie 1954, cinci oameni au sărbătorit pentru prima oară Bloomsday. Douăzeci de ani mai târziu, participanţii la celebrarea romanului erau atât de numeroşi, încât au provocat, în Dublin, perturbări ale circulaţiei. În 2004, zece mii de oameni s-au implicat, într-un fel sau altul, în festivităţile organizate de The James Joyce Centre. În acest ritm, nu e probabil departe clipa când orice referire la roman va începe să stea sub semnul, simplu sau multiplicat, ∞.

A fost necesară, aşadar, o multiplă decizie juridică pentru ca *Ulysses* să-şi piardă stigmatul de paria cultural. Se ciobea, totodată, şi ceva din aura care-l înconjurase vreme de aproape douăzeci de ani, de la publicarea primelor episoade în *The Little Review*, până la acceptarea lui pe sol britanic. Stigmatul de „marfă de contrabandă" a dispărut şi el. Zilele când un exemplar se vindea pe sub mână cu 50 de dolari (echivalentul a 600 de dolari actuali) erau la fel de îndepărtate ca şi eroismul

Sylviei Beach şi abnegaţia tipografilor din Dijon ce lucrau sub bagheta lui Darantière.

Ezra Pound încercase, încă din 1927, să şocheze opinia publică, folosindu-se de cazul Joyce şi transformându-l în argument în înfruntarea politică a momentului. Expatriatul Pound se adresa, prin intermediul revistei *The Nation*, viitorului preşedinte al S.U.A., cerându-i să înlăture trei abuzuri ale legislaţiei americane: cel dintâi se referea la efectele birocratice ale Amendamentului Optsprezece, referitor la „paşaport şi stupidităţile privind viza" şi la comportamentul arbitrar al angajaţilor vămii; al doilea privea Articolul 211 al Codului Penal, care definea obscenitatea şi pornografia; al treilea ataca frontal „hoţeasca lege a drepturilor de autor" (v. Saint-Amour, 2011). Două din cele trei puncte îşi aveau originea în situaţia romanului joycean. Pe de o parte, fusese decretat obscen, pe de alta, un editor fără scrupule se servea de el pentru a se îmbogăţi.

Trei ani mai târziu, în 1930, Pound revenea asupra chestiunilor în termeni generali, văzând în persistenţa lor piedici în calea dezvoltării artei americane. Pe un ton mai apăsat, el insista asupra copyright-ului şi asupra efectelor perverse născute din intenţia originară de a proteja tipărirea cărţilor. Demersul lui nu se limita la apărarea unui prieten. El apăra un principiu, cel al liberei circulaţii a ideilor, al dărâmării graniţelor spirituale, aşa cum pretindea doctrina modernistă. Toate cele trei „abuzuri" semnalate de el erau şi forme de a împiedica răspândirea curentului cultural la a cărui naştere avusese o contribuţie esenţială. Bătălia pentru *Ulysses* devenea aşadar un episod important într-o confruntare cu miză ce depăşea drepturile băneşti încasate sau nu de către James Joyce. Intrarea romanului în legalitate îl plasa pe autor într-o situaţie în egală măsură confortabilă şi inconfortabilă: îşi pierdea aura de excepţionalitate, dar dobândea, totuşi, o siguranţă financiară de care nu beneficiase niciodată.

În mod simbolic, situaţia e rezumată într-un gest bizar al fiicei lui Joyce. Aflată sub un tratament psihiatric ce nu dădea rezultate, Lucia era exasperată de şirul interminabil de apeluri ce-l felicitau pe Joyce pentru imensul succes de a putea fi, în fine, tipărit în America. Tracasată, iritată, torturată, a luat o măsură extremă: a tăiat firele telefonului. După ce au fost reparate, le-a mai tăiat o dată. Şi încă o dată. În mintea ei tulburată existau însă o raţiune şi o logică. Ea vedea corespondenţe tragice acolo unde ceilalţi membri ai familiei întrezăreau doar avantajele succesului. Lucia demonstra o perfectă înţelegere a felului în care funcţionează mitul – inclusiv cel al lui Ulise – în lumea modernă: prin răsturnare,

degradare şi, la rigoare, prin anulare. Un tată plin de succes, potopit de laude, era un tată banal. Sublimul aparţinea exclusiv izolării, stării de persecuţie, respingere şi reprimare. Ca moştenitoare directă a „mitului odiseic", Lucia Joyce nu poate fi imaginată altfel decât tăind la nesfârşit firele telefoanelor. Maniacă, violentă, ostilă, smintită, ea îşi salva astfel tatăl şi dădea o şansă mitului.

# II
# Arhipelag hibernian

## Prima insulă:
## Marea are culoarea verde-flegmă

16 iunie 1904 a căzut într-o joi. O zi fără evenimente notabile la scara istoriei simbolice. „The dailiest day possible", cum o numea James Joyce, atunci când a decis să plaseze acţiunea romanului *Ulysses* la acea dată: cea mai obişnuită, cea mai banală zi a săptămânii. Îi lipseşte şi energia începutului – ca lunea, ziua Lunii –, dar şi frenezia sfârşitului, întrupată de Saturn („dies Saturni") şi de Soare. Joi/*Thursday* e ziua lui Thunor/Thor, zeul tunetului, lucru aproape ignorat de vânătorii de simboluri. Poate însă că o referinţă – adânc încriptată – la forţa distructivă a stăpânului energiei cereşti este reprezentată de turnul Martello din Sandycove, unde debutează acţiunea cărţii. Dar şi aici funcţionează strategia anonimizării: în fond, Martello nu este un nume, ci un stil. El denumeşte fortăreţele construite, începând cu prima jumătate a veacului al XIX-lea, în întregul Imperiu Britanic. Standardizate, turnurile de apărare erau înalte de doisprezece metri, aveau formă rotundă şi două nivele. Originalul l-a constituit o fortăreaţă corsicană din secolul al XVI-lea, aflată în punctul Mortella, proiectată de Giovan Giacomo Paleari Fratino.

Ironia istoriei face ca englezii să fi adoptat acest model pentru a se apăra de cel mai ilustru fiu al Corsicii, nimeni altul decât împăratul Napoleon. Turnurile Martello au fost construite mai întâi, între 1804 şi 1812, pe coastele sudică şi sud-estică ale Marii Britanii, în zona Angliei, a Irlandei, a insulelor Jersey şi Guersney. Pe cât de rezistente păreau la vremea conceperii lor, pe atât de inutile s-au dovedit odată cu inventarea tunurilor de mare putere. În nomenclatorul militar,

turnul era desemnat prin indicativul South No. 11. Astăzi el a devenit muzeu sezonier, dedicat părintelui romanului *Ulysses*.

Spiritul de contradicţie al lui Joyce, dublat de o irepresibilă tentaţie a ironiei, l-a determinat să situeze începutul celei mai faimoase cărţi despre Dublin – şi poate al celei mai celebre cărţi despre un oraş – în afara limitelor acestuia. La o distanţă suficient de mare pentru a marca diferenţa, dar destul de mică pentru a fi accesibil fără vreo dificultate. Ne găsim, aşadar, în dimineaţa zilei de 16 iunie 1904 şi, pe platforma superioară a fortăreţei dezafectate, se aude începutul unei liturghii în latină. O voce sonoră intonează câteva cuvinte ale slujbei, instituind o atmosferă de smerenie şi pace spirituală. E o dimineaţă calmă, iar personajul a cărui voce o auzim poartă un halat galben. Se deplasează cu dinamism, conferind, imaginar, unduirii îmbrăcămintei forma unei cozi de cometă. Totul e însă o farsă. O blasfemie.

Trecând de primul paragraf, constaţi că atmosfera nu încurajează întru nimic seriozitatea reculeasă a exerciţiului spiritual. Posesorul vocii e un ins grăsuliu, care în locul însemnelor religioase poartă un vas cu spumă şi ustensilele necesare bărbieritului. Oglinda şi briciul sunt aşezate în cruce, rudiment al unei simbolistici ce nu necesită (şi poate nici nu merită) a fi tradusă. Purtătorul instrumentelor pare a-şi fi asumat cu autoritate rolul: el foloseşte banalele obiecte ca pe nişte însemne liturgice, anulând astfel distanţa dintre sacru şi profan. „Introibo”-ul rostit de el (de fapt, un citat din Psalmul 43 – „Introibo ad altare dei” – „Voi intra în altarul Domnului”) subliniază omogenizarea spaţială, temporală şi spirituală: cele sfinte sunt aduse – şi obligate să funcţioneze – în regimul secularului, al platitudinii şi vulgarităţii. *Introibo,* adică intrare, pătrundere, penetrare – toate înseamnă simultan şi negarea, degradarea şi surparea lor.

Pentru locuitorii turnului Martello, vestigiul cazon reprezintă, dincolo de orice dubiu, un *axis mundi*. Întregul lor comportament sugerează o astfel de convingere, pentru că ei înşişi sunt personaje care poartă măşti. Şi Malachi „Buck” Mulligan, studentul medicinist care-a transformat actul bărbieritului în echivalentul unei euharistii, şi Stephen Dedalus, artistul aspirant pe care-l ştim din *A Portrait of the Artist as a Young Man*, şi Haines, studiosul englez de la Oxford aflat în ospeţie la cei doi, proiectează imagini despre sine menite să-i înfăţişeze într-o lumină auto-flatantă.

Ceea ce pare a fi cea mai lungă ilustrare a bărbieritului de dimineaţă din istoria literaturii îşi relevă curând semnificaţiile adevărate. Tehnică, precisă şi parodică totodată, scena e dominată de un acut conflict între personaje, desfăşurat pe mai

multe planuri: nemulţumirea iritată a lui Buck Mulligan faţă de colocatarul său, animozitatea lui Stephen faţă de prea volubilul Buck şi faţă de prezenţa invitatului acestuia, Haines, politeţea ascunsă sub o pojghiţă fals-protectoare a englezului, în fine, resentimentele artistului în devenire, Stephen, faţă de tragedia în care se complace propria ţară, Irlanda. Aşa cum o ştim din *Dubliners*, aşa cum am urmărit-o şi în *A Portrait*, aceasta era incapabilă să învingă paralizia morală în care se scufundase cu secole în urmă. Ieşirea putea fi una singură: modernizarea prin reinventare şi prin transcenderea rivalităţii între două entităţi altminteri ireconciliabile: prin adoptarea poziţiei lui Mulligan, „modelul elenizării Irlandei", sau prin aproprierea teoriilor „deceniului galben" (culoarea halatului matinal purtat de Mulligan nu e întâmplătoare), la fizionomia căruia contribuţia irlandezului Wilde e decisivă (v. Doran, 2013: 62-63).

Capitolul conţine nenumărate elemente deja cunoscute cititorului scrierii anterioare a lui Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Cartea considerată revoluţionar-inovatoare debutează, aşadar, sub semnul *déjà-vu*-ului, al conformismului, al re-cunoaşterii, rememorării şi re-aproprierii unor întâmplări. Criticii aveau dreptate să califice primele trei secvenţe ale lui *Ulysses* drept o operă-punte între autobiografia spirituală a lui Joyce (*A Portrait*) şi ceea ce va constitui *odiseea* unui bărbat din Dublin, Leopold Bloom. Redusă la o singură zi, cartea înregistrează ridicola şi adeseori respingătoarea – dar sublima – lui încercare de a atinge absolutul, prin involuntara intrare în rezonanţă cu unul din marii eroi ai culturii universale, Odiseu. Latinizat (nici nu putea fi altfel într-o ţară atât de fervent catolică precum Irlanda), numele i-a fost atribuit în mod ironic lui Leopold Bloom, pentru a măsura distanţa enormă de la măreţia trecutului la meschinăria prezentului.

Fără prezenţa inoportună a englezului Haines, probabil că episodul cunoscut sub numele *Telemachus* ar fi fost centrat pe tribulaţiile „fiului". Există suficientă substanţă (narativă şi psihologică) pentru această ipoteză. Înfruntarea iniţială dintre Buck şi Stephen reprezintă o încercare de a lichida efectele unor evenimente insuficient clarificate în *A Portrait of the Artist*, legate de moartea mamei acestuia din urmă. Iconoclast, copleşit de amărăciune, respingând cu violenţă intruziunea religiosului, el refuză cele două lucruri cerute de mama muribundă: să îngenuncheze şi să spună o rugăciune.

În această perspectivă, debutul în forţă, pe fundalul unei liturghii improvizate, are o semnificaţie limpede: e încercarea lui Buck Mulligan de a stârni în preopinentul necredincios inconfortul maxim, al religiozităţii impuse. O religiozitate, însă, deturnată, cu nuanţe demonice. Inteligenţa, imaginaţia,

cultura sunt folosite pentru a construi un spaţiu al blasfemiei prin utilizarea însemnelor şi semnificaţiilor creştinismului/catolicismului. Cel dintâi apelativ al lui Stephen e, din acest motiv, „iezuit înfricoşat", adică un credincios incapabil să-şi asume credinţa.

Buck îi spune, pe tot parcursul capitolului, „Kinch" – cuvânt derivat de la *cynn*, din engleza medievală, provenit din germanicul *chunni* şi avându-şi probabil rădăcinile în latinescul *genus* şi în grecescul *genos* –, însemnând „copil". (În slangul contemporan, cuvântul defineşte fie nebunia, fie fetusul mort aflat încă în interiorul femeii, fie, ca verb, descrierea unui anumit tip de act sexual.) În felul acesta, Buck instituie o relaţie de superioritate faţă de timoratul artist irlandez, pe care o putem bănui mai complexă decât aceea dintre doi prieteni obişnuiţi. Şi, la limită, inavuabilă. Weldon Thornton preia, în *Allusions in Ulysses*, o sugestie potrivit căreia întreaga propoziţie ar fi o trimitere la felul în care părintele Laurence i se adresează lui Romeo („Come forth, come forth, thou fearful man" [Thornton, 1968: 11]), ceea ce sugerează de asemenea zona conflictului amoros.

Poziţia subalternă e marcată şi de faptul că Stephen se iveşte din adâncimea, din interiorul turnului, apărând la suprafaţă asemeni unei fiinţe subpământene, adică o creatură inferioară. Binecuvântarea cu care-l întâmpină Buck (cu bolboroseli şi tremurături ale glasului) e în egală măsură o exorcizare: prelatul improvizat purcede la purificarea împrejurimilor, după ce începuse prin a-şi curăţa propriul trup. Limbajul liturgic e în mod aproape natural dublat de unul cazon. Superioritatea morală trebuie întărită de severitatea limbajului. Regizor autoritar, Mulligan îşi continuă netulburat înscenarea, descriind obiectul trăirilor: o *cristină,* adică varianta feminină a Euharistului, o indicaţie a liturghiei negre pe care acest personaj de un demonism previzibil e pregătit s-o pună la cale.

Portretul fizic al lui Buck Mulligan se îmbogăţeşte, pe lângă ceea ce deja ştim („părul blond, tonsurat, pătat şi suflat cu nuanţa stejarului palid"), cu o descriere a dinţilor: „albi, regulaţi", strălucind „ici-colo în puncte aurii". Această particularitate prilejuieşte o ruptură de discurs care anunţă una din tehnicile folosite ulterior de James Joyce cu o intensitate sporită pe parcursul romanului: fluxul conştiinţei. Vederea dinţilor provoacă în mintea lui Stephen asocierea cu numele unuia dintre Părinţii Bisericii, Sfântul Ioan Gură de Aur. *Chrysostomos* e cuvântul grecesc atribuit patriarhului din Constantinopol, dar pe care tânărul artist irlandez în devenire, posesorul unei imaginaţii debordante, îl găseşte potrivit şi

pentru amicul său ne-sfânt, însă bun cunoscător al lumii religioase.

Constatând că spectacolul şi-a atins efectul, Buck Mulligan îşi continuă ofensiva la adresa lui Stephen. Dominaţia asupra adversarului trebuie să fie totală. Înainte ca Stephen să fi rostit vreun cuvânt, îi reproşează ritos: „Ce bătaie de joc, spuse el vesel. Ce nume absurd ai, de grec din vechime". În fapt, numele e nepotrivit doar pe jumătate. Stephen (însemnând „coroană") poate fi, într-adevăr, nepotrivit pentru un irlandez „progresist", care detestă cu înverşunare monarhia. Dar Dedalus, provenind de la personajul din mitologia greacă considerat drept arhetip al artistului-inovator, e cât se poate de nimerit pentru un reformator al artelor şi-un inamic al imobilităţii spirituale şi morale a ţării sale.

Să nu uităm însă că la finalul romanului *A Portrait of the Artist* Stephen îşi aroga meritul de a fi inventat zborul şi Labirintul. Pe de altă parte, în notaţia de jurnal din 27 aprilie, care încheie cartea, el invocă figura paternă a miticului personaj Daedalus. În felul acesta, el consfinţeşte uniunea tatălui şi a fiului într-o singură identitate. Icar neascultător şi Daedal plin de reponsabilităţi, el instituie, de fapt, un mister. Care nu e al creaţiei corporale, ci al imaginaţiei creatoare. Iar rezolvarea misterului, aşa cum a intuit într-o carte scrisă cu aproape o jumătate de veac în urmă un critic care a fost şi romancier, poate fi rezolvată „doar în termenii mistici ai teologiei creştine, în care Tatăl şi Fiul, deşi întrupaţi în Persoane diferite, reprezintă înfăţişări reciproce concrete" (Burgess, 1965: 94).

Veşmântul teologic al acestei prime secvenţe a romanului se impune astfel aproape de la sine. Cartea nu începe la pagina întâi, ci e precedată de o complicată reţea de întâmplări, simboluri şi aluzii ce-şi au originea în creaţia anterioară a lui Joyce. Pasivitatea lui Stephen, care nu face niciun efort de a răspunde ofenselor lui Buck (ceea ce devoalează o clară relaţie psihanalitică de tip stăpân-sclav sau chiar una voalat sado-masochistă), îl determină pe acesta să diminueze forţa atacurilor asupra celui copleşit în mod evident de impetuozitatea partenerului ce-şi exhibă şi prin gesturi, şi prin cuvinte masculinitatea.

Generos, Buck admite că nu doar numele lui Stephen e absurd, ci şi al său. „Malachi Mulligan" e însă bizar nu din cauza aparentei contradicţii dintre nume şi purtător, ci pentru că e dominat de o incontrolabilă muzicalitate. „Doi dactili", adică dublul semn al agresiunii, subliniat de numele grecesc al termenului, „deget": o silabă lungă, urmată de două silabe scurte. Seducţia elenismului prevalează şi din acest punct de

vedere. Numai că „Malachi” are o altă provenienţă: Malachis (sau Malachias) semnifică „vestitorul”, „aducătorul de veşti”, după numele profetului biblic. Prin urmare, originea aspiraţiilor elenistice ale lui Buck trebuie căutată în altă parte. Dorinţa de a vizita Grecia (călătoria e însă posibilă doar dacă-şi convinge mătuşa să-i „scuipe douăzeci de lire”) se leagă indisolubil de ambiţia lui de a „eleniza” Irlanda, dar şi – probabil – de fascinaţia „iubirii greceşti”.

Prima intervenţie verbală a lui Stephen îl vizează pe musafirul Haines, a cărui prezenţă în turn îi provoacă un disconfort indescriptibil. Antipatia profundă faţă de englez are o origine imediată: faptul că studentul de la Oxford vorbea în somn, delirând, imaginându-şi că împuşcă o panteră neagră. De fapt, Stephen ştie că englezul îl dispreţuieşte, aşa cum Buck îi confirmă fără ezitare, în limbajul contorsionat al prefăcătoriei: „Zice că tu nu eşti un gentleman”. Copleşindu-l cu laude, deşi în realitate îi speculează complexele de vinovăţie, medicinistul îl linguşeşte folosind aceeaşi pastă lingvistică groasă pe care deja i-o cunoaştem: „Ştii, Dedalus, *tu* ai adevărate maniere de Oxford”. Stephen n-a făcut, firește, studii la Oxford…

Jocul onomastic nu se opreşte aici. Numele Haines conţine o aluzie transparentă la franţuzescul *la haine* („ură”), iar apelativul alternativ dat de Buck prietenului său Stephen e „the knifeblade” – „lamă de cuţit” –, parcă pentru a întări elocvenţa onomatopeică a poreclei Kinch. Sarcasmul lui Buck Mulligan e evident, deoarece ipostazele în care l-am descoperit pe Stephen ţin exclusiv de regimul umilinţei, al pasivităţii şi spaimei. Spre deosebire de studentul la medicină „care a salvat oameni”, Stephen îşi exprimă cât se poate de deschis laşitatea: „eu nu sunt un erou”. Îngrozit de potenţiala violenţă a lui Haines („Unde-şi ţine puşca?”), el ia decizia să dezerteze: „Dacă el mai stă, eu plec”.

„Exilul interior” actual corespunde plecării anterioare, marii evadări pariziene, reprezentând astfel o marcă distinctivă a personajului. Stephen e condamnat să nu-şi găsească locul, după ce şi-a pierdut mama şi s-a înstrăinat, probabil definitiv, de tată. Exilul înseamnă şi rătăcire – aşa încât metafora odiseică i se aplică cu egală îndreptăţire şi lui, nu doar lui Leopold Bloom, personajul încă neintrat în scenă. Coerenţa de adâncime a textului e consolidată şi prin astfel de stratageme menite, în aparenţă, să contribuie doar la definirea personajului. Însă neliniştea, nesiguranţa, comportamentul incoerent, vag nevrotic, rătăcirile în interiorul micului spaţiu al turnului arată că *odiseea* reprezintă matca spirituală primordială.

Necontenitei mişcări interioare, a minţii, care evoluează spre profunzime, îi corespunde o gesticulaţie exterioară. Pe tot parcursul scenei, Buck îşi continuă bărbieritul, dezvoltând un pseudo-ritual în care coexistă magicul şi scabrosul. În timp ce vorbele şi gesturile lui Buck se încarcă treptat de o energie irezistibilă, Stephen acceptă pasiv nu doar să fie umilit verbal, ci scotocit la propriu, ca şi cum corpul său s-ar fi transformat într-un obiect inanimat, într-un cuier pe care atârnă hainele. Febril, folosind un cuvânt ce invocă precipitarea şi marţialitatea („scutter"), Mulligan extrage din buzunarul poetului o batistă – inevitabil soioasă, aşa cum e şi el, după opt luni în care nu s-a spălat mai deloc.

Psihologic vorbind, reacţia lui Buck e cât se poate de firească: student la medicină, e imun la aspectele respingătoare ale realităţii. Nepărăsind o clipă tonul grandilocvent, el introduce, printr-o subtilă tehnică a aluziei şi asocierii, o temă cu adevărat fundamentală: a relaţiei dintre maternitate, mare şi patrie. „Verdele-flegmă" al batistei lui Stephen se metamorfozează în culoarea mării, care, la rândul ei, trimite la nuanţa dominantă a creaţiei artistice a poeţilor contemporani. Jocul lui Buck amestecă perversitatea, cinismul şi o concepţie realist-naturalistă despre lumea înconjurătoare. Deşi nu e artist, studentul la medicină are toate atributele unui intelectual de anvergură. Limbajul său e mereu aluziv, plin de comparaţii şi legături textuale subterane, folosite abil pentru a-şi atinge ţinta. (O spectaculoasă decriptare a cuvântului compus *snotgreen* – verdele respingător al mării, calchiat după ambigua formulă homerică recurentă în Odiseea, *epi oinonpa ponton*, „marea de culoarea vinului" – e propusă de Dan Alexe, într-un mic articol din iunie 2014. El e mult mai convingător decât „clasicul" W.Y. Tindall, pentru care sursa ar fi *Corabia beată* a lui Rimbaud, cu al ei „morves d'azur".)

Mai mult chiar, Buck acţionează asemeni unui critic literar aflat în faţa unui text pe care vrea să-l descifreze. Deşi, într-o primă fază, creează metafore, la o privire atentă constatăm că el propune rezolvări. Contorsionat şi aparent arbitrar, textul are o logică strânsă, bazată pe o viziune clar conturată, dar şi pe un set de cunoştinţe care dovedesc temeinicia educaţiei sale intelectuale. Nu e nicio dificultate să urmăreşti firul aparent încâlcit al vorbelor sale: aspectul respingător al batistei lui Stephen are, indiscutabil, rolul unui „scut al lui Ahile" decrepit, pe suprafaţa căruia poţi citi un întreg repertoriu de idei şi gânduri. Batista e simbolul mării (fie ea şi una „verde-flegmă"), iar marea e factorul emasculator („care te strânge de scrot"), asemeni unei mame

excesiv de protectoare. Adică aşa cum fusese mama lui Dedalus şi aşa cum era şi Irlanda.

Dar ea are şi culoarea vinului, fiind, adică, posesoarea unor însuşiri dionisiace. E marea primordială – care nu poate fi decât grecească. Buck accentuează acest lucru, numind-o pe limba lui Homer: *Thalatta! Thalatta!* În mintea lui, „elenizarea" Irlandei s-a şi produs. Aşa cum în *Anabasis*-ul lui Xenophon, de unde e împrumutată vocabula, descrie strigătul triumfător al celor zece mii de greci care şi-au găsit salvarea pe marginea Bosforului după trădarea perşilor, tot astfel, susţine Buck, marea, marea aceasta banală, „verde-flegmă", ridicolă, meschină, oprimantă, respingătoare, e însăşi mama lor, „maica noastră, mare şi blândă". Umorul scabros îşi relevă astfel potenţialul de sublim, de absolut, de energie vitală supremă.

„Mama noastră cea puternică", subliniază Buck, ca şi cum prietenul-ucenic n-ar fi perceput întreaga încărcătură spirituală a mesajului. Dar întărirea lexicală are doar rolul de a pregăti adevăratul atac. Gesturile şi cuvintele sunt mobilizate pentru a da expresivitate scenei pregătite cu minuţie de Malachi Mulligan. Mişcarea privirii („îşi întoarse brusc ochii mari, cercetători, de la mare spre faţa lui Stephen") anunţă subiectul răfuielii efective pe care o pregătise prin gesturile de învăluire de până atunci. Printr-o răsturnare bruscă de atitudine, Buck pozează în victimă: tovărăşia cu Stephen îi creează prejudicii, deoarece mătuşa lui, de care depindea financiar, susţinea că acesta şi-ar fi ucis mama. Şi că, prin urmare, prezenţa lui îl compromite.

E vorba, fireşte, de o crimă simbolică, provocată – cel puţin pentru inchizitorialul Mulligan – de refuzul fiului de a îngenunchea la patul mamei şi de a spune o rugăciune. Tot el, fals-magnanim, îşi recunoaşte apartenenţa la grupul fericiţilor hiperboreeni. Şi el e un iconoclast, un ins ales, din tagma celor situaţi „deasupra mulţimii". Stephen, sugerează cu o admiraţie învelită în sarcasm drăcesc, e asemeni acelor Übermenschen nietzscheeni care nu se sinchisesc de datini, nu respectă tradiţiile. Care, într-o nemaiauzită răzvrătire, ajung la suprema îndrăzneală de a-şi sfida propriile mame aflate pe patul de moarte. Personaj satanic sută la sută, Buck valorizează doar situaţiile cu potenţial infernal, umilindu-l pe Stephen-artistul, dar admirând în el „pantomimul" demonic, folosind un limbaj al teatralităţii într-o turnură de frază în care descrierea („the loveliest mummer of them all") conţine şi o clară trimitere homoerotică. Dar aceasta e, aşa cum au observat mai toţi exegeţii, şi o ocheadă aruncată spre felul în care, în *Julius Caesar*, Antony îl descrie pe Brutus: „This was the noblest Roman of them all". Identitatea dintre personaje e mai mult

decât frapantă: aşa cum Brutus îşi ucide „părintele”, la propriu, tot astfel Stephen e, de data asta simbolic vorbind, ucigaşul mamei sale.

Tot ce am evocat până aici şi încă alte lucruri ce vor fi menţionate de aici înainte au drept fundal operaţia profund semnificativă a bărbieritului. Ea reprezintă echivalentul spălatului biblic pe mâini al lui Pilat din Pont, formula prin care Buck îşi construieşte un scut în faţa realităţii. Bărbieritul instituie un baraj între el şi lume, un parapet (în interiorul parapetului Martello!) de la înălţimea căruia îşi exersează forţa manipulatoare. Există o incontestabilă complicitate între personaj şi autor (vocea narativă), un fel de „teatralitate” instinctuală în care meta-textul domină, în momentele de mare tensiune, textul propriu-zis. În loc să escaladeze potenţialul conflict dintre Buck şi Stephen, autorul propune un intermezzo aproape liric, o schiţă, un „tablou” al exteriorului în care citeşti portretul interiorului: o haină neagră, lustruită de prea mult purtat, cu marginile mânecilor zdrenţuite, un chip schimonosit de suferinţă („totuşi nu suferinţa iubirii”).

Ca printr-o lupă străvezie, prin mâneca destrămată se întrevăd, în imediat, marea, iar în imaginar, chipul mamei moarte. Suprapuse, ele alcătuiesc o entitate spectrală, în care mirosului „cenuşii umezite” al suflării materne i se adaugă materialitatea vâscoasă a mării întunecate şi verzi. Stephen nu fusese capabil să-i spună niciun cuvânt mamei aflate pe patul de moarte. Dar o forţă mai puternică decât el îl îndeamnă să salute marea ca pe o mamă. Aflat sub vraja culorii verzi – culoarea mării de smarald, dar şi verdele fierii smulse „în spasme zgomotoase întretăiate de gemete” din ficatul ei putred –, Stephen evadează pentru o clipă din realitatea neagră-cenuşie pentru a se refugia în verdele hipnotic al eternei bătălii dintre moarte şi viaţă.

Ambivalenţa simbolului e o marcă a modernităţii. Balansul vizual, dinspre suprafaţa mării spre Stephen – reprezentată prin schimbarea direcţiei privirii lui Buck –, echivalează cu declanşarea unui arc voltaic ce leagă realul de imaginar. În acest proces, realitatea devine credibilă dacă anexează contraforţii universului ficţional. Buck şi Stephen nu văd marea direct – privirile lor par oarbe –, ci prin intermediul unor scriitori, ale căror descrieri le au arhivate în memorie. Însuşirile mării sunt puse în evidenţă prin emergenţă sonor-vizuală, oportun redescoperite de infernalul ucenic medicinist. Într-o primă instanţă, văzută prin lentila lui Algernon Charles Swinburne (alintat „Algy”), ea e „imensa, dulcea noastră mamă”, iar apoi, la Homer, *epi oinopa ponton* – „deasupra mării de culoarea vinului întunecat”.

Ce vedem, la urma urmelor? O realitate mediată de cultură, un spaţiu mental intens populat de fantasmele literaturii, filozofiei şi ştiinţelor. Buck şi Stephen evoluează într-un labirint livresc în felul în care la Flaubert, Bouvard şi Pécuchet rătăcesc prin oceanul de referinţe culturale. Singura diferenţă e că la personajele lui Joyce nu e vorba de „cultură intensivă", ci de selectarea unor aşchii expresive dintr-un bloc imens de cărţi ce oscilează în ritmul şi în direcţia *fluxului conştiinţei.* Protagoniştii nu par întotdeauna a fi avertizaţi de existenţa acestuia, deşi le trasează itinerariile psihice, morale şi culturale. Fără necontenita scufundare în propria lor mare – marea de cărţi – personajele ar fi doar nişte burghezi nevrotici, descentraţi, incapabili să-şi găsească locul în babilonia socială. Cultura îi plasează la vârf, chiar dacă în viaţa de zi cu zi poartă pantaloni la mâna a doua (sau „la al doilea picior", cum propune sarcastic Buck), o cămaşă ferfeniţă şi batiste murdare. Nu e ţinuta studentului sărac, ci a unei epave umane aflate în pragul descompunerii.

Aceste secvenţe ar putea fi intitulate „Portretul lui Stephen în zdrenţe". *Masca textilă* în spatele căreia se ascunde e un semn al dedublării, refuzul de a fi integrat lumii convenţionale, a aparenţelor. Stephen se simte bine în hainele lui ponosite, deşi Buck l-ar vrea elegant, atrăgător, eventual în pantalonii „drăguţi", „lovely", „cu dungi subţiri ca firul de păr, cenuşii". Aluzia amoroasă e din nou evidentă: Buck l-ar vrea pe Stephen în realitate aşa cum îl vede în imaginaţia sa, arătând, atunci când e îmbrăcat, „al dracului de bine". Deducţia subtextuală e că Buck l-a văzut şi dezbrăcat, postură în care probabil arăta mai puţin bine.

Replica tânărului poet (el are exact vârsta lui Joyce, douăzeci şi doi de ani) deschide un nou câmp al speculaţiilor: „Nu pot să-i port dacă sunt cenuşii". Motivul e limpede: Stephen se afla încă în perioada de doliu de un an (mama lui murise pe 23 iunie 1903). Intervalul era respectat cu strictețe, aşa cum se făcea şi pe vremea lui Shakespeare, când Hamlet a continuat să se îmbrace în negru după moartea tatălui, pentru a-şi accentua durerea, mult după încheierea perioadei stabilite. Ca detaliu picant, la sfârşitul secolului al XIX-lea, intervalul de doliu era de un an şi o zi – ceea ce înseamnă că Stephen ar mai fi avut de aşteptat doar ceva mai mult de-o săptămână până la împlinirea termenului, când eticheta i-ar fi îngăduit să poarte şi pantaloni de culoare mai deschisă.

Astfel de socoteli nu se potrivesc însă cu ascuţimea de gândire a lui Malachi Mulligan, imbatabil atunci când e să sesizeze fracturile de logică: „Pe maică-sa o omoară, dar pantaloni cenuşii nu poate să poarte". Pentru el, vina lui

Stephen e indiscutabilă. Orice ierarhizare în interiorul acestei judecăţi definitive e fără sens. Luciditatea se îngemănează cu cinismul, într-un dispreţ suveran faţă de realitatea faptelor. Buck ştie prea bine că Stephen nu şi-a ucis mama şi că singurul lui păcat e de-a nu-i fi respectat ultima dorinţă. Dar medicinistul se lansase deja într-o tiradă ce nu admitea nici replică, nici comentarii. Pentru el, lucrurile erau clare, aşezate într-o logică nutrită cu informaţii şi concepţii bine fixate.

Drept dovadă, pe tot parcursul micului rechizitoriu, bărbieritul continuă imperturbabil, încheindu-se cu o expertă cercetare a pielii netede a feţei peste care trecuse briciul, triumf al unui asalt desfăşurat cu precizia unei operaţiuni militare. Dar reproşurile la adresa lui Stephen nu se opresc aici. Opiniilor proprii, Buck le adaugă impresia unui amic de băutură, pentru care Stephen ar avea stigmatul *g.p.i.* (*general paresis of the insane*), adică demenţă paralitică provocată de sifilis. Afirmaţia e enormă, iar ca student medicinist Buck ar fi putut s-o investigheze pe loc. Dar noua şarjă are drept scop discreditarea totală a preopinentului. Invocarea unei celebrităţi precum Connolly Norman, care avusese contribuţii decisive în studiul demenţei, e menită să dea greutate unei afirmaţii fără nicio acoperire în realitate (numele personajului a fost, în discuţia din jurul ediţiei Gabler a lui *Ulysses*, intens dezbătut).

Strategia lui Buck e însă bine gândită: „inamicul" trebuie hărţuit în toate felurile, pentru a zdrobi orice rezistenţă. Într-un gest suprem de sfidare, îi întinde o oglindă crăpată, pentru a-i da prilejul să-şi privească chipul inevitabil schimonosit. Într-adevăr, „înspăimântătorul bard" are acum temei pentru a-şi contempla propria monstruozitate. O confirmă el însuşi, prin intruziunea, fără niciun avertisment, a persoanei întâi în textul expozitiv în stil indirect-liber al naraţiunii de până atunci: „Cum mă văd el şi ceilalţi. Cine mi-a ales faţa asta? Bot de câine, tocmai bun de căutat de purici".

Oglinda crăpată e înzestrată, ad hoc, cu multiple semnificaţii: e şi centură de castitate, care-l fereşte pe Buck de ispita de-a seduce servitoarea pusă la dispoziţie de mătuşa bogată, dar şi reprezentarea tipului de artă împotriva căreia se ridicase Oscar Wilde în faimoasa prefaţă la *The Picture of Dorian Gray*. La marele calamburgiu irlandez, distanţa luată de artiştii secolului al XIX-lea faţă de arta realistă era echivalată cu „furia lui Caliban de a nu-şi vedea chipul în oglindă". Perceperea figurii deformate în oglindă indică distanţarea faţă de reflectarea realistă. Buck Mulligan trimite aici cu brutalitate la filistinismul secolului care tocmai se încheiase, cu un accent apăsat pe excesele romantice.

Oglindindu-se în obiectul lucios mutilant, Stephen ilustrează, pentru o secundă, monstruozitatea romantismului gotic, populat de personaje hidoase.

Dar acestea sunt doar o parte din înţelesuri: oglinda ciobită reflectă arta unei ţări subjugate (slujnica urâtă poartă însă un nume ilustru: Ursula – aluzie, dincolo de orice dubiu, la numele sfintei care a străbătut Europa în fruntea celor unsprezece mii de fecioare, pentru a sfârşi martirizată la Köln). Simţind c-a întins prea mult coarda, Buck propune un scurt armistiţiu. Stephen sesizează slăbirea presiunii sadice şi vocea interioară intervine: „Iar fuge. Se teme de bisturiul artei mele, aşa cum mă tem şi eu de-al lui". Poetul se simte în largul său doar sub presiunea energiilor agresive, atunci când e împresurat de inamici reali ori imaginari. Legătura directă dintre artă şi suferinţă e figurată explicit, ca o condiţie a înseşi existenţei acesteia.

Pentru Buck, însă, intuiţiile artistice nu sunt decât o potenţială sursă de bani. El îi propune lui Stephen să pună bazele unei mici întreprinderi lucrative, primul client potenţial fiind chiar Haines, musafirul englez. Felul în care se referă la el („oxy") denumeşte atât apartenenţa social-profesională, *Ox*-ford, cât şi pe cea etnică, Sa-*xo*-n, în continuarea oglindirii, adică a perspectivei inverse, a felului distorsionat în care personajele vor percepe întâmplările zilei care tocmai începuse, dar şi ale existenţei în sens general. Prin aceleaşi stratageme perverse, medicinistul îşi ascunde cupiditatea, pretextând că banii obţinuţi ar avea un scop pur spiritual, „elenizarea" insulei irlandeze. Pentru a-şi atinge ţinta, Buck nu pare a se da în lături de la nimic. Bătaia şi jaful sunt pentru el metode cât se poate de legitime.

În astfel de împrejurări, Buck întrupează un „fals Prometeu" (Ellmann, 1972: 9), aducând în lume focul discordiei şi al răzmeriţei spirituale. E un rol pe care-l va juca până la capăt, cu o consecvenţă alimentată de cinism. Tonul său protector-dispreţuitor arată un avansat grad de autosuficienţă. Corporalitate pură, Mulligan se dovedeşte un maestru în a exploata slăbiciunile sau neatenţia celor din jur. Profită din plin de generozitatea unei mătuşi pe care o dispreţuieşte, iar pe Haines, invitatul său, n-ar avea nicio ezitare să-l jefuiască. În acelaşi timp, e conştient de valoarea lui Stephen („eu sunt singurul care ştiu cine eşti tu"), deplângând lipsa de încredere în sine a acestuia.

Aflat sub presiunea cuvintelor lui Buck, Stephen se apără invocând o scenă asemănătoare petrecută în camera unui oarecare Klive Kempthorpe, plină de „feţe palide", adică de englezi, tot aşa cum, în această dimineaţă, prezenţa englezului

Haines constituie sursa unui profund disconfort. Ca într-o clepsidră, momentului de acum al îmbrăcării pantalonilor îi corespunde unul al dezbrăcării, în învălmăşeala presupusei beţii la care participase şi Stephen. Ecourile întâmplării se fărâmiţează în unităţi pline de expresivitate, în sâmburi care devoalează gândurile ce-i populează subconştientul. Într-un singur rând, aparent independente, sintagmele „nouă înşine", „un nou păgânism" şi „omphalos" marchează intensa activitate psihică a personajului.

Modalitatea introducerii acestor granule de expresivitate e suficient de puternică pentru a demonstra coerenţa gândirii personajelor. Invocarea lui Matthew Arnold, autorul cunoscutei teorii privind cele două mari influenţe din cultura occidentală, cea ebraică şi cea grecească, se leagă de intenţia lui Malachi Mulligan de a *eleniza* Irlanda. Faptul că marele critic apare într-o imagine suprarealistă, ca mască pe chipul unui grădinar, marchează dispariţia diferenţei dintre genuri: în noua perspectivă, a unei metonimii intens semantizate, oricine poate fi oricine altcineva. Întregul şi partea participă la constituirea unui corp nediferenţiat, conform celor mai exigente cerinţe ale modernismului. Flux multicolor şi multifuncţional, textul trebuie să corespundă modelului enunţat de Joyce încă în 1898/ 1889, pe când se afla la University College, şi incorporat în jurnalul fratelui său, Stanislaus. Pornind de la reprezentarea artistică a celor şapte ştiinţe terestre ale lui Lippo Memmi, Joyce îi aduce un omagiu lui Arnold, recunoscut imediat ca magistru „care îşi avea opiniile proprii şi despre acest subiect, aşa cum avea şi despre altele" (Joyce, 1989: 26).

În mod identic, seria celor trei sintagme citate reprezintă şi palpitaţiile unui discurs neîntrerupt, desfăşurat în adâncimile fiinţei personajului. Citit în engleză, „to ourselves"/„nouă înşine" nu-şi relevă dintru început semnificaţia. Cum personajele sunt irlandezi preocupaţi de soarta culturii naţionale, în mintea cititorului se creează treptat o legătură cu mult mai explicita formă gaelică *Sinn Fein* („noi înşine"). Cunoscută azi drept numele unei mişcări politice independentiste, la origine, adică în anii adolescenţei lui Joyce, construcţia lingvistică era legată strict de renaşterea limbii şi culturii tradiţionale. Plasate la capătul monologului interior care devoala agresiunea (fie ea şi în joacă) suferită de Stephen din partea unor englezi, cuvintele reprezintă o chemare la ordine, o autoîncurajare a tânărului irlandez de a scăpa din capcana istoriei. El încerca să se reinventeze respingând cultura ocupantului, a inamicului, plonjând pe drumul tradiţiei uitate.

Acesta e, dincolo de orice dubiu, „noul păgânism" promovat în perioada „deceniului galben" de mai mulţi ideologi culturali, între care şi William Sharp, editorul publicaţiei *The Pagan Review*, din care a apărut un singur număr, în august 1892. Opiniile editorului – care se întâmpla să fie şi autorul tuturor articolelor din revistă – erau radicale, în linia decadentismului britanic al momentului. Textele respingeau convenţionalismul epocii, promovând emanciparea femeii, dar şi libertatea sexuală şi revenirea la concepţia „păgână". Perspectiva lui Sharp e însă confuză şi nu are nicio legătură cu epoca lui Aristofan. Dar prin unitatea dintre suflet şi trup, prin cercetarea adâncimilor psihicului el propunea o imagine a fiinţei umane desăvârşite. „Coparteneriatul" („copartnery") propus de el vizează stabilirea unui fenomen de amploare, care să redimensioneze rolul conştiinţei creatoare în lume.

Al treilea termen, „omphalos", care denumeşte în greacă „buricul", e unul dintre conceptele cele mai încărcate cu energie expresivă din întreaga carte. În Antichitate, atât în Occident, cât şi în Orient, locul cu pricina era considerat drept „lăcaş al sufletului", locul în care se găsea conştiinţa de sine a omului. O întreagă literatură esoterică a considerat că acea parte mediană a corpului reprezintă „izvorul inspiraţiei profetice". Pentru Stephen, aşa cum se va vedea şi ulterior, cuvântul are un rol important în definirea spiritului irlandez. S-a vorbit chiar de un „complex omphalos" (E.R. Curtius), pentru a sublinia importanţa temei naşterii identităţii unei lumi ce părea învinsă – ori, aşa cum o înfăţişase Joyce în *Dubliners*, paralizată.

În secţiunea *Telemachus*, ocurenţa termenului indică operaţiunile pregătitoare pentru folosirea pe scară largă a fluxului conştiinţei. Identificarea la distanţă a unui element asemănător reprezintă forma cea mai simplă a amorsării tehnicii definitorii a modernismului literar. Aşa cum, la vechii greci, *omphalos* era centrul lumii mari, tot astfel turnul Martello e buricul universului mic, locul din care izvorăsc ideile ce vor domina întreaga zi (şi, cine ştie, poate întreaga viaţă) a lui Stephen şi a lui Malachi Mulligan. Metafora se va dezvolta ulterior într-o serie de construcţii fantasmagorice, constituind un element de legătură între personaje şi situaţii. Turnul şi buricul vor fi simboluri în jurul cărora se adună entităţile disparate ale unei ţări şi ale unui timp de maximă confuzie morală şi identitară.

Atunci când intră în scenă Leopold Bloom, „motivul omfalic" va prinde o consistenţă sporită. Domiciliul acestuia, de pe strada Eccles, numărul 7, este, la rându-i, un *omphalos*

din care personajul masculin evadează doar pentru a-i permite celui feminin, soţia sa, Molly, să-i dea o consistenţă hiperbolică. Nu fără îndreptăţire, această adresă a fost descrisă drept „o replică, *mutatis mutandis*, a insulei Ogygia, unde locuia Calypso, «un buric al mării», aşa cum o numeşte Homer" (Gilbert, 1958: 54). Metoda de proliferare a simbolisticii este şi ea în acord cu tehnicile dominante în care e construit romanul: spre adâncuri, prin aglutinarea în acelaşi spaţiu – harta imaginară a oraşului Dublin – a tuturor semnelor capabile să intre în armătura de sensuri a cărţii. Suprapunerea motivului turnului cu cel al ombilicului e una din cele mai proeminente.

Prezenţa lui Haines poate fi privită şi din perspectiva maculării de către necunoscut a unui spaţiu sacru. Supraaglomerarea „sufletului astral" figurat de turnul Martello îl împiedică pe Stephen să-şi limpezească gândurile ori să-şi găsească liniştea. Încercarea de a-l transforma pe Buck în confident eşuează pentru că acesta nu renunţă nicio clipă la masca individului detaşat, abstras şi abstract. El susţine cu emfază că nu ţine „minte decât ideile şi senzaţiile". Afirmaţia e imediat decriptată de cei avizaţi (ea provine dintr-un tratat al filozofului de secol XVIII David Hartley, care preia, la rându-i, informaţii din Locke şi Newton) şi e înţeleasă, fireşte, şi de Stephen. Ea face parte din strategiile de comunicare mediată, pe baza cărora e compus întregul dialog dintre ei. Emfaza accetuată, chiar gongorismul lui Buck Mulligan alcătuiesc o carapace livrescă menită să atenueze şi să escamoteze adevăratele sale sentimente.

Stephen pare obsedat mai degrabă de felul în care e percepută moartea mamei lui (este şocat când Buck, minimalizator şi vulgar, se referă la funestul eveniment în termeni depreciativi: „O, e doar Dedalus, a cărui mamă a murit dracului") decât de actul ca atare. Pentru el, durerea e reflexul acumulării de „imagini şi senzaţii", şi nu consecinţa experimentării nemediate a tragediei. Buck, în referinţa lui livrescă, pare să fi identificat cu precizie marea problemă a amicului său: el nu are acces direct la realitatea propriu-zisă, dacă nu există un element mediator, un „traducător" al formelor brute ale existenţei.

Întreaga scenă care va urma îşi are motivarea tocmai în această particularitate psihologică a personajului. Pentru a ieşi din situaţia jenantă, dar şi pentru a şi-l face pe Stephen aliat, Buck mută accentul din zona unicităţii tragediei în cea a cantitativului. Pentru el, moartea nu are o valoare particulară, ci una industrială. Buck încearcă în felul acesta să-l culpabilizeze pe Stephen, imputându-i că e incapabil de

empatie faţă de fenomenul morţii în general, unul dominat de macabru, luându-şi drept alibi propria durere. Buck iese, accentuând aspectele groteşti („îi mai şi taie-n bucăţele şi le scot maţele în sala de disecţie"), învăluind irepetabilul morţii în giulgiul sinistru al multiplului.

Postulând „scârboşenia" morţii, Buck îşi urmează cu multă abilitate planul de a-l menţine pe Stephen într-o stare de inferioritate psihologică. Printr-un şuvoi accentuat de invective, Mulligan îi reproşează lipsa de empatie faţă de mamă, dovedită de refuzul „de a sta în genunchi". Aceasta e, în opinia lui, consecinţa iezuitismului structural al fiului. În plus, consideră că ar fi vorba de un caz incurabil, de vreme ce doctrina care lui Buck (cel pentru care „totul e o ironie") îi apare drept detestabilă a „fost introdusă greşit" („wrongly injected") – o expresie în care s-ar putea citi posibila „inversiune" sexuală a personajului.

Conflictul, pe cale să escaladeze, e suspendat de intrarea în scenă a lui Haines. Într-o piesă de teatru, am vorbi de un procedeu din categoria *deus ex machina*. În romanul lui Joyce e prilejul oferit lui Buck Mulligan de a-şi exersa talentele de manipulator. De la reproşuri, el trece la sfaturi („dă-l încolo pe Loyola"), sugerându-i să renunţe la iezuitismul de care îl acuzase el însuşi. Mai mult, Buck se oferă drept model demn de urmat: „Eu sunt inconsecvent. Leapădă-te de meditaţiile astea mohorâte". Dar tot el îl îndeamnă, într-un mărunt acces lirico-metafizic: „Uită-te la marea asta. Ce-i pasă ei de jigniri?". Pentru Buck, saltul de la cinism la animism constituie aproape o obligaţie morală – dacă moralitatea ar avea pentru el un sens.

Deşi iniţial se erijase în apărător al „saxonului" Haines, Buck n-are niciun scrupul să propună jefuirea lui, ba chiar se oferă să-i aplice o corecţie fizică. Agitaţia lui verbală contrastează cu tăcerea meditativă a lui Stephen. Textul e construit pe neta distincţie între voce/sunet şi imagine/imaginaţie: în timp ce Mulligan perorează războinic, Stephen admiră întinderea învolburată a mării. Albeaţa ei de suprafaţă ascunde profunzimi întunecate, învolburările melodioase ale unui limbaj greu înţeles. E o mare care vorbeşte cu două „accente" – gaelica şi engleza, desigur –, îngemănate. El aude şi sunetul harfei (o trimitere clară la harfa celtică, instrumentul muzical ce reprezintă una din emblemele Irlandei), care emite, la rându-i, în două idiomuri înrudite. Tema reflectării a două civilizaţii şi culturi e introdusă astfel, prin aluzii poetice, în simbolica „nuntire" a cuvintelor şi a valurilor, reflectate în „fluxul întunecat" al mării. O contopire cu pretenţii mitologice, asupra căreia atrage atenţia poeticitatea

căutată a triplei asonanţe bazate pe multiplicarea literei „w” (ea însăşi un dublet) şi a sunetului corespunzător: „Wavewhite wedded words”.

Textul reflectă această dualitate, dezvoltându-se pe două planuri autoreflectante. Efectul luminii asupra apei mării (devenită un verde tot mai adânc, asemeni drapelului irlandez) cheamă în memorie cântecul lui Fergus, intonat popeşte de Buck pe când îl îndeamnă pe Stephen să iasă din melancolie. Paralelismul e bine cunoscut oricărui cititor al lui Yeats, a cărui poezie timpurie este dedicată eroului folcloric irlandez, *Who Goes with Fergus* (figurând iniţial în piesa *Cathleen ni Houlihan*/*The Countess Cathleen* şi republicată în volumul *The Rose*). E un cântec al ispitirii, prin care războinicul e invitat să renunţe la viaţa aspră, plină de privaţiuni, în favoarea uneia de plăceri. Buck recită tocmai acest poem, stabilind un paralelism – ironic – între Stephen şi un erou din mitologia celtică: atât Fergus, cât şi Stephen sunt incapabili să-şi găsească locul în lumea reală.

Fluxul conştiinţei aduce la suprafaţă informaţia că Stephen intonase exact acelaşi cântec într-un moment de supremă tristeţe, pe când mama lui, într-o cameră alăturată, era pe moarte. E o melodie a cărei continuare n-o mai găsim în carte („And rules the shadow of the wood,/ And the white breast of the dim sea,/ And all the shevelled wandering stars”. // „El e stăpânul umbrei pădurii,/ Şi-al sânului alb al mării întunecate/ Şi-al stelelor plutind în neorânduială”), dar care fusese rostită cu siguranţă de Stephen – ca dovadă, unele sintagme sunt reproduse întocmai: „sânul alb al mării întunecate”, ca parte din monologul său interior. Insistenţa asupra universului lichid, dominat de atotprezenţa mării instituie o atmosferă magică, a adevărurilor ultime.

În această lume a transparenţei metafizice, secretele devin accesibile, ieşind din carapacea lor protectoare. Norul dinspre larg, care acoperă golful, îl transpune pe Stephen într-o altă realitate, a memoriei involuntare, în care întâmplările din trecut se cheamă una pe alta. Norul i se înfăţişează sub forma unul „potir cu ape amare” – o aluzie mai mult decât clară la proba „apei amare” din *Biblie* (cartea *Numerii*) (numită şi „apa aducătoare de blestem”) la care este supusă femeia presupus adulteră. De ce invocă Stephen această expresie care trimite la unul din cele mai crude acte de discriminare a femeii (v. *Numerii* 5, 11-31)? Pentru că ea îi este rechemată în memorie de ceva legat de trecutul mamei, de „tainele ei”.

Felul în care autorul le enumeră fusese exersat în *Giacomo Joyce*, într-o modalitate eliptic-catihetică: „evantaie vechi de pene, carnete de bal cu margini aurite, parfumate cu

mosc, un colier de boabe de chihlimbar în sertarul încuiat". Cântecul lui Stephen acţionează asupra ei aşa cum acţionase, cântat de Buck, şi asupra lui: readucând în memorie amintiri din trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat. Pentru mama lui, cântecul funcţionase nu doar ca un *aide-mémorire,* ci şi ca un *vanitas vanitatum*, aducând în prezent „râsetele fantomatice" ale trecutului, ritualurile banale, dar pline de semnificaţie, ale vieţii de copil şi adolescent, din care nu lipseau semnele sărăciei, dar şi gesturile definitorii ale unei vieţi hrănite parcă de „memoria naturii".

Scena e dominată de trimiteri la sintagme în care teatralitatea şi ecourile teozofice formează o ramă culturală în care moartea şi memoria se potenţează reciproc. În ciuda indiferenţei afişate, Stephen resimte fiecare secvenţă legată de mama lui ca pe o suferinţă insuportabilă, transmisă de fiinţa care îi vorbeşte, prin simpla forţă a privirii, de dincolo de mormânt. Cuvintele cu miros de „cenuşă umezită" nu sunt, de fapt, rostite niciodată, dar ele au capacitatea miraculoasă de a transmite o taină: aceea a indestructibilei legături dintre mamă şi fiu.

Privirile mamei au însă şi o forţă distructivă: într-un ultim, suprem efort, atunci când sufocarea morţii o împiedică să vorbească, întreaga ei forţă vitală se adună în privire. Dar nu una pământeană şi blândă, ci una ca în *Hamlet*, unde tatăl îi vorbeşte „numai şi numai lui". E o privire care extermină, care vrea să atragă în spaţiul eternităţii reci toate fiinţele şi lucrurile care i-au fost dragi. Dintre cei prezenţi, ochii mamei sunt fixaţi „doar asupra mea" („on me alone"), aşa cum Horatio îi atrage atenţia lui Hamlet că duhul tatălui său se adresează „doar ţie" („to you alone"). Privirea anulează orice alt fel de comunicare, alungând parcă pentru totdeauna cuvintele. Iar atunci când ele revin, deodată cu ţipătul lui Stephen („Nu, mamă. Lasă-mă în pace şi lasă-mă să trăiesc"), ele se înfăţişează într-o formulă cvasi-alchimică, *liliata rutilantium,* a cuvintelor care invocă moartea.

Introspecţia cu gust mortuar se încheie cu un festin: micul dejun pregătit de Mulligan marchează tranziţia din faza auto-devorării în cea a devorării exteriorului. Starea de inferioritate a lui Stephen se accentuează însă, autodefinindu-se, şi în situaţia actuală, aşa cum fusese şi în *A Portrait of the Artist*, drept un servitor. Atunci, participase la serviciul liturgic la şcoala iezuită pentru băieţi Clongowes. Acum, când se gândeşte să adune instrumentele de bărbierit abandonate de Buck, conştientizează, o dată în plus, condiţia de „servitor al servitorului". O poziţie care, dincolo de umilinţă, implică şi o anumită poziţie în ierarhia ecleziastică: să nu uităm că, în

feudalitatea timpurie, termenul *servus servorum* îi desemna pe episcopi şi pe alţi capi ai bisericii.

Un servitor care e, totuşi, stăpânul cheii turnului, obiect în jurul căruia se va isca o mini-bătălie a orgoliilor. Cheia turnului Martello nu e, fireşte, cheia Irlandei. Însă în complicata economie a relaţiilor dintre personaje hiperbolizarea intră în ordinea lucrurilor. Fie şi inversate, pervertite, simbolurile îşi păstrează coerenţa. Nu e întâmplător că turnul Martello este locuit de trei inşi, fiecare distribuit într-un rol precis, chiar dacă semnificaţia sa e cu sens negativ: Buck e Tatăl, Stephen, Fiul, iar Haines, printr-o complicată simbolistică în care intră şi elemente ale istoriei reale, şi aluzii simbolice, Sfântul Duh. E posibil ca Joyce, pentru care criptarea sensurilor a constituit o obsesie, să fi stabilit o echivalenţă de gradul al doilea între rolul atribuit lui Haines şi re-interpretarea poveştii cristice dintr-un poem publicat în 1909, *Panthera*, de Thomas Hardy.

Monologul dramatic al lui Hardy e inspirat de una din nenumăratele discuţii privind naşterea Mântuitorului: pornind de la un tratat anti-creştin al lui Celsus, din secolul al II-lea, căruia i-a răspuns, în veacul următor, Origen, Hardy readuce în discuţie „originea romană" a lui Isus: el s-ar fi născut din iubirea dintre Fecioara Maria şi ofiţerul roman ce purta numele Pantera. Joseph Campbell, în investigaţiile sale mitice ale universului joycean (Campbell, 2003: 58), avansează ipoteza că pantera din visul lui Haines ar reprezenta o trimitere directă la felul în care falsul Sfânt Duh se re-întrupează în spaţiul circular al turnului Martello. Faptul că dejunul pregătit de Buck constă în trei ouă bine prăjite, decupate perfect rotund, solar, astfel încât culorile alb şi galben (însemne ale bisericii catolice) să fie perfect vizibile, trimite cu insistenţă asupra semnificaţiei religioase (ori, mai bine zis, contra-religioase) a textului.

Dar fiecare afirmaţie îşi are, în acest discurs al negativităţii, contraponderea. Ceea ce fusese considerat anterior o mică piatră preţioasă e definit ulterior în termeni depreciativi. În acelaşi stil supraetajat, Joyce nu se rezumă doar la un dialog între protagonişti, ci extinde aluziile în spaţiul realităţii propriu-zise: „Ăsta-i folclor, zise foarte serios, pentru cartea ta, Haimes. Cinci rânduri de text şi zece pagini de note despre oamenii şi zeităţile marine ale Dundrunului. În tiparniţa surorilor vrăjitoreşti, în anul vântului cel mare".

Dacă prima parte e o şarjă la adresa supralicitărilor cu pretenţii ştiinţifice ale promotorilor Renaşterii Irlandeze, a doua e o batjocură nemiloasă la adresa celor pe care, în limbaj shakespearian, le numeşte „the weird sisters" – vrăjitoarele din

*Macbeth*. E vorba de surorile lui William Butler Yeats: una dintre ele, Elizabeth, înfiinţase o editură, Dun Emer Press, care promova, alături de operele fratelui său, creaţia autorilor irlandezi „naţionali", iar cealaltă devenise patroana unei întreprinderi care producea lucrări de artizanat de aceeaşi factură. „Anul vântului cel mare" reprezintă o referinţă de uz curent, nu numai pentru că ea apare în *Macbeth*-ul lui Shakespeare: un vânt distrugător fusese semnalat în 1839, iar Yeats îşi datase una din cărţi ca fiind încheiată „în a şaisprezecea zi de iulie a anului marelui vânt, 1903".

Sosirea lăptăresei reprezintă elementul intruziv într-o lume pe care replicile aparent absurde o fac mai impenetrabilă decât este. Apariţia ei accentuează nivelul simbolic al confruntărilor. Limbajul devine, pe de o parte, mai îndrăzneţ, la limita scatologicului („Mă topesc, spuse, cum zice lumânarea când…" ori „Când m-apuc să fac ceai, fac ceai, cum zice baba Grogan. Şi când îmi dau drumul la apă, fac apă"), şi mai viguros, în sensul asumării depline, de către protagonişti, a propriilor poziţii. Haines ni se înfăţişează drept un individ delicat, fascinat de valorile culturii irlandeze. Deschiderea lui spirituală e contrată cu brutalitate de Buck. Referindu-se la una din teoriile lui Stephen, acesta propune s-o convertească în bani: „I-am povestit şi lui despre simbolul pe care l-ai găsit tu al artei irlandeze. Zice că-i o chestie foarte deşteaptă. Tapează-l de-o liră, vrei? O guinee, vreau să spun…".

Reprezentantă – în ochii lui Haines – a lumii arhaice care-l fascinează, femeia simplă se dovedeşte a fi indiferentă la obsesiile pentru rădăcinile culturale care-i agită pe cei tineri. Când englezul i se adresează în gaelică, ea are impresia că vorbeşte franceza. Distanţa enormă dintre ifosele patriotarde ale promotorilor Renaşterii Irlandeze şi inocenţa bolovănoasă a omului de rând reprezintă ruptura dintre grupul intelectualilor porniţi într-o cruciadă identitară şi preocuparea de a supravieţui a omului simplu. Pentru a sublinia această realitate, Buck vorbeşte într-un limbaj dominat de aluzii culturale, în care sunt invocate, de-a valma, poezii licenţioase (precum aceea a bătrânei Mary), versuri din creaţia „deviantului genial" Swinburne ori adaptarea ad-hoc a unei formule celebre pe vremea Lordului Nelson: „Anglia aşteaptă ca fiecare om să-şi facă datoria" devine, desigur, „Irlanda aşteaptă…" ori, din nou, *Macbeth*, cu directă referinţă la mustrările de conştiinţă ale englezilor faţă de ocuparea Irlandei: „Şi totuşi mai e aici o pată". Nu lipseşte nici *Biblia*: când Buck îşi dă jos halatul care-i consolidase imaginea de preot laic, el îşi însoţeşte gestul de o trimitere la *Evanghelia* după Matei („L-au dezbrăcat de

hainele lui", 27: 28), „Mulligan is stripped of his garments"/ „Mulligan e despuiat de straiele sale".

Parodicul – în mod surprinzător – nu joacă un rol destructurant, ci unul ordonator. El convoacă în acelaşi plan fragmente dintr-o realitate preexistentă textului, care supravieţuieşte în adâncimile unei experienţe în egală măsură existenţială şi culturală. Aproape fiecare gest al personajelor e dublat de o referinţă culturală. Textul devine, în felul acesta, o realitate multistratificată, o sursă de informaţii provenind dintr-o infinitate de direcţii. Conversaţia *à batons rompus* dintre Buck şi Stephen e percepută de englezul Haines drept o comoară de înţelepciune. „Intenţionez să fac o culegere cu zicale de-ale voastre", anunţă el fermecat de faconda celor doi. Parcă pentru a-l confirma, vocea *tăcută* a lui Stephen face o trimitere la un manual de virtuţi din perioada englezei mijlocii (secolul al XIV-lea), unde figurează expresia *agenbite of inwit* („remuşcarea spiritului lăuntric"). Cu alte cuvinte, ocupantul englez încearcă să-i flateze pe ocupaţi ridicându-le în slăvi virtuţile şi tradiţiile culturale.

În limbajul *auzit*, Buck supralicitează abilitatea lui Stephen, ipostaziat ca irlandez *en titre*, atrăgând atenţia asupra uneia din găselniţele sale: „Aia cu oglinda crăpată a unei slujnice, ca simbolul artei irlandeze". Într-adevăr, greu de găsit o mai nimerită descriere a felului în care intelectualii irlandezi „militanţi" de la începutul secolului al XX-lea îşi percepeau propria poziţie în lume. Ca putere de sugestie, ea echivalează cu *madlena* lui Proust. Slujnica irlandeză care-şi contemplă chipul într-o oglindă spartă este metafora identităţii ciobite a unei ţări subjugate, care nu poate ieşi decât urâţită din confruntarea cu propria imagine. Faptul că Buck propune scoaterea la vânzare a acestei metafore reprezintă confirmarea decăderii totale a clasei de intelectuali irlandezi, care n-au nicio ezitare să pună pe tarabă chiar şi creaţiile spirituale.

Cu cinism, Mulligan ridică miza, cu aerul precupeţului care, pe lângă ce a expus în galantar, anunţă că mai are şi marfă ascunsă: „Aşteaptă să-l auzi şi despre Hamlet". Deşi până atunci fusese inert, Stephen se opune strategiei gândite de Buck: el urma să-i creeze lui Haines o stare de inferioritate admirativă („I blow him out about you"), astfel încât să fie pregătit („pe urmă vii tu cu rânjetul tău scârbos şi glumele tale lugubre de iezuit") să plătească pentru nepreţuitele produse ale minţii irlandeze. Cum Haines nu pare încântat să bage mâna în buzunar, Mulligan îşi îndreaptă privirile spre lăptăreasă: în fond, ca patrioată irlandeză, are şi ea o datorie pentru a menţine trează flacăra spiritului naţional…

În cele din urmă, „complotiştii” se mulţumesc cu mărunţişul rămas dator lăptăresei pentru marfa deja livrată. Eşecul îl readuce pe temporar îmblânzitul Malachi Mulligan la postura iniţială, dominată de dispreţul exprimat printr-un limbaj necenzurat. Gesturile şi cuvintele sale sunt, în mod evident, însemne ale „remuşcării spiritului torturat”. (Ca detaliu filologic, sintagma apare de două ori în ediţiile de dinainte de 1986, fiind însă eliminată o dată în „ediţia sinoptică” a lui Hans Walter Gabler.) Buck se percepe pe sine drept un personaj care trebuie îmbrăcat în conformitate cu o imagine prestabilită (aceea de dandy „cu mănuşi purpurii şi ghete verzi” – aluzie limpede la duplicitatea sa, la dorinţa de a-i flata, pozând în personaj echidistant, atât pe britanici, cât şi pe irlandezi), în timp ce lui Stephen îi distribuie „pălăria de Cartier Latin”, în amintirea timpului petrecut pe malurile Senei. Dar el nu uită să-i aplice o lovitură înjositoare, adresându-i-se ca unui lacheu: „Ai mâncat tot ce-am lăsat noi, presupun”.

Nu există o explicaţie logică a faptului că Stephen acceptă acest tratament umilitor. În fond, chiria locuinţei era plătită de el, şi tot el era singurul care avea un venit stabil, ca profesor la şcoala din Dalkey, orăşel aflat la sud de Dublin. Cu toate acestea, Buck îi cere cheia turnului (redefinit ca *omphalos*, ca adevărat centru al tuturor fortăreţelor ridicate de prim-ministrul William Pitt). Această solicitare se află la originea revoltei tânărului artist, care simte că astfel e deposedat de un drept al lui. Există însă unii exegeţi care susţin că vocea care rosteşte cuvintele „E a mea. Eu am plătit chiria” nu e a lui Stephen, ci ar trebui percepută drept un citat din Mulligan (v. Kenner, 1987: 55). Adică o subliniere a pretenţiilor excesive ale acestuia de a fi stăpânul absolut – inclusiv al gândurilor poetului pe care-l tratează cu infinit dispreţ.

Identificarea lui Stephen cu Hamlet creşte exponenţial, nutrită de dorinţa de revanşă întru totul asemănătoare. Haines observă asemănarea dintre turnul Martello şi Elsinore, citând un vers („That beetles o’er his base into the sea”) din actul I al piesei shakespeariene. În *Hamlet*, Horatio descrie înfricoşătorul peisaj în care prinţul danez aşteaptă apariţia fantomei tatălui său. Deposedat de atributele esenţiale, inclusiv de cele de stăpân al locuinţei, în mintea lui Stephen încolţeşte gândul evadării. E corespondentul răzbunării din *Hamlet*, într-o gesticulaţie degradată, în deplină consonanţă cu imaginea reflectată în oglinda spartă – singura moştenire lăsată de ţara pe care falşi patrioţi o alintă cu sintagme ce nu dovedesc altceva decât neputinţă: „silk of the kine” şi „poor old woman” („mătase a turmelor de vite” şi „biată femeie bătrână”).

Buck redimensionează din nou lucrurile, înfăţişându-le în lumina reală: când Haines întreabă dacă teoria lui Stephen Dedalus nu-i cumva un paradox (aşa cum se aşteptau englezii din partea oricărui irlandez pus pe şotii), medicinistul replică scurt: „Pfui! Noi am trecut de faza cu Wilde şi paradoxurile! E ceva foarte simplu. Stephen dovedeşte cu ajutorul algebrei că nepotul lui Hamlet este bunicul lui Shakespeare şi că el însuşi este fantoma tatălui său". Fireşte că astfel de aserţiuni nu pot decât să-l deruteze şi mai mult pe englez, care se grăbeşte să accepte abordările pline de imaginaţie ale companionilor săi. Mai mult, „stăpânul mărilor", aşa cum e desemnat în calitatea lui de englez, completează fantasmagoria cu o nouă perspectivă: „Am citit undeva o interpretare teologică, spuse îngândurat. Ideea Tatălui şi Fiului. Fiul străduindu-se să se unească cu Tatăl".

Pe această tonalitate, de antantă intelectuală, acompaniată abundent de cântecele blasfematorii ale lui Buck, a cărui siluetă demonică e din nou pusă în evidenţă („fluturându-şi braţele ca nişte aripi, ţopăind sprinten, pălăria de Mercur tresăltându-i…"), discuţia virează în zona religiosului, unde ideile cu miez (de pildă, aceea a unui „Dumnezeu personal") alternează cu textele licenţioase. Printr-o dublă încifrare, Mulligan-personajul rosteşte câteva versuri care parodiază un poem al modelului său din viaţă, prietenul lui James Joyce, Oliver St. John Gogarty. În felul acesta, graniţa dintre imaginar şi realitate e încălcată, cu o inepuizabilă frenezie, din nou.

E de înţeles, atunci, de ce Stephen e atât de preocupat de conturarea unei identităţi proprii – oricât de plină de dezavantaje ar fi ea. Aceasta se creează mereu împotriva a ceva sau a cuiva: în cazul de faţă, reperul îl constituie „stăpânul mărilor", coroana britanică. Plasându-se într-o poziţie de adversitate, eroul îşi deplânge dubla subordonare: „Slujesc la doi stăpâni, unul englez şi unul italian". E vorba, desigur, de statul imperial britanic şi de biserica romano-catolică. Într-un acces de empatie prost plasată, Haines încearcă să-i panseze rana, dând vina pe istoria oarbă: „Noi în Anglia ne dăm seama că v-am tratat foarte nedrept. Se pare că istoria e de condamnat". Dar Stephen nu-l ascultă. Mintea lui e invadată de titluri de cărţi şi idei, de la Crezul de la Niceea la un amalgam de gânduri despre personaje şi momente din „începuta maturizare şi schimbare a ritului şi dogmei" bisericii catolice.

Pasajul are rolul de a contrabalansa luarea în răspăr a credinţei de către Malachi Mulligan. Acestuia i se alocă un loc în rândul batjocoritorilor bisericii, al „ereticilor alergând cu mitrele alunecându-le". Apare pentru prima oară şi tema

consubstanţialităţii Fiului şi Tatălui, negată de Arius, care a fost intens dezbătură la primul conciliu de la Niceea. Faptul că Buck dă la iveală, pe un ton zeflemitor, discuţiile pe teme religioase dintre ei constituie un nou afront, o „batjocură fără rost", o cedare prostească în faţa ocupantului. Stephen se imaginează pe sine mărşăluind alături de marii apărători ai Bisericii şi zdrobindu-i pe necredincioşi, aşa cum arhanghelul Mihail i-a înfrânt pe inamicii credinţei. Tânărul irlandez e conştient de ridicolul tiradei lui, aşa că o încheie făcând dreptate şi cârtitorilor, şi adepţilor bisericii. Exclamaţia în franceză „zut!" („Piei, drace!") e dublată de un sonor, recules, „nom de Dieu!".

Monologul tăcut al lui Stephen, la care Haines nu are, desigur, acces, prefaţează însă o afirmaţie încă mai gravă a englezului: „Nici eu n-aş vrea ca ţara mea să cadă în mâinile evreilor germani". Replica se doreşte conciliantă, stabilind o paralelă între ocupaţia Irlandei de către englezi şi „pericolul ebraic". În fapt, ea e doar un fragment din discursul autodenunţător al unui antisemit. Ultima parte a capitolului se desfăşoară în mers – cei trei protagonişti decid să facă o baie matinală pe plaja din Sandycove. Conversaţia nu mai are cursivitate şi intensitate, dar e plină de amănunte revelatorii. Un înecat scos la mal de barcagii („o mogâldeaţă umflată, rostogolindu-şi în soare faţa buhăită, albă ca sarea") îi oferă lui Stephen prilejul unei autodescrieri cinice: „Iată-mă". Mai mult, cuvintele rostite de unul din luntraşi în legătură cu adâncimea apei („acolo are cinci coţi") e o clară trimitere la cântecul lui Ariel, „Full Fathom Five", din *Furtuna* – ca o îngânare derizorie a numelui ereticului din veacul al IV-lea.

Un schimb de replici între Buck şi Haines anunţă, ca în uvertura unei simfonii, că lumea e mai largă decât universul intelectual-idiosincrasic pe care l-am străbătut până acum. Un prieten al lui Mulligan, Brannon, îi trimite o ilustrată în care vorbeşte despre o „minune de fată" întâlnită la Westmeath. Nu peste multă vreme, vom afla că fata e Milly, fiica lui Marion şi Leopold Bloom. În acest stil al bârfei masculine decurge discuţia („roşcatele astea se dau la ţapi precum caprele") până în clipa când Buck (în engleză, cuvântul înseamnă, nu întâmplător, „ţap") face o nouă afirmaţie enormă: simţindu-şi cămaşa, el exclamă: „Mi-a pierit coasta a douăsprezecea, strigă. Eu sunt *Übermensch*. Kinch-cel-fără dinţi şi cu mine, supraoameni". Adică negatorii violenţi ai realităţii – aşa cum o dovedeşte şi răstălmăcirea unui bine-cunoscut proverb biblic, devenit în gura lui Mulligan „Cel care fură de la sărac îl împrumută pe Dumnezeu". Înţelegem acum şi noima autoproclamării drept Supraom, motivată de necesitatea cvasi-

demonică de a atribui cuvintele de mai sus atotputernicului zeu nietzschean, Zarathustra.

Stephen nu aderă la această viziune a universului cu susul în jos, a ordinii răsturnate a lumii. Dezaprobarea lui e subliniată de sintagmele care-i vin în minte: *horn of a bull, hoof of a horse, smile of a Saxon.* Ele sunt pilonii de sprijin ai unei zicale irlandeze de largă circulaţie: „Să te fereşti de trei lucruri: de cornul taurului, de copita calului şi de zâmbetul saxonului". Stephen e aşadar pe deplin avertizat asupra caracterului personajelor cu care îi e dat să convieţuiască. Înstrăinat, rămas fără bani şi fără cheia casei, el ştie că nu mai e cale de întoarcere. Deposedat, atât la propriu, cât şi la figurat, de atributele apartenenţei, îşi identifică Dublul Negativ/Adversarul/Dubletul Infernal cu precizia şi durerea celui iremediabil trădat. Când Buck îi face semne prietenoase din mare („un glas cu tonuri dulci […], un cap cafeniu, lucios de focă, departe în apă, rotund"), cuvântul care-i ţâşneşte pe buze e plin de obida şi dezamăgirea înfrângerii conştientizate: *uzurpator*. S-a vorbit chiar de o variantă a „alegoriei femeii gotice", în care „Stephen se simte feminizat, încarcerat" (Hansen, 2009: 92). Pentru a se elibera din dubla închisoare – a sexului şi a spaţiului „carceral" – soluţia e părăsirea locului unde, în mod evident, nu mai era dorit.

Trimiterea la *Odiseea* e dincolo de orice discuţie. Prin acest cuvânt Telemah îi descria – adresându-se direct lui Antinou şi lui Eurymah – pe peţitorii care asediaseră palatul regelui din Itaca, visând la mâna Penelopei şi la averea lui Odiseu. Ca un ecou, cuvântul trimite şi la conflictul major din *Hamlet*, unde uzurparea locului tatălui de către unchi constituie un fapt împlinit. Buck Mulligan e, din punct de vedere spiritual, uzurpatorul prin excelenţă, de vreme ce şi-a falsificat identitatea, devenind un irlandez-englez, un peţitor care deja s-a înfruptat din „avuţia şi cinul" stăpânului absent. Buck îl prefigurează pe Blazes Boylan, uzurpatorul casei lui Bloom, amantul lui Molly. Masculinitatea debordantă a aceluia e echivalentul locvacităţii deocheate a lui Buck.

Predând cheia turnului, Stephen îşi recunoaşte, fără echivoc, înfrângerea. Într-o viziune mitologizantă, el se percepe pe sine drept ultimul supravieţuitor al Irlandei pustiite, „dominate din punct de vedere politic de un rege englez, spiritual, de un papă italian, sentimental, de retorică goală, şi social, de birt" (Campbell, 2003: 60). Actul deposedării echivalează cu un viol simbolic, urmat de o trădare. Adevăratul cuplu din turnul Martello e alcătuit dintr-un irlandez relativist („ce-i pasă mării de ofense?"), care copiază ifosele englezilor, şi dintr-un englez antisemit, sedus însă de spiritualitatea de

vitrină a ţării pe care strămoşii săi o îngenunchează. Pe bună dreptate, Richard Ellmann vede în el prototipul „imperialistului degenerat", fascinat de „folclorul sentimental". Nu-i mai rămâne decât să-şi caute rădăcinile în altă parte, începându-şi propria *Odisee*, după ce ratase lamentabil *Iliada*.

Stephen acţionează sub semnul panicii, aşa cum se observă chiar din felul în care i se adresează, înspăimântat şi revoltat, lui Dumnezeu: „Vârcolac! Mestecători de stârvuri!". Prin urmare, trădarea nu e doar a oamenilor, ci şi a Divinităţii. Actul uzurpării se întinde şi în zona spiritului, ultimul refugiu în care fiul abandonat îşi poate găsi salvarea. El nu se mai întoarce în niciuna din casele care-l adăpostiseră – nici la locuinţa părintească, nici în turnul Martello –, iar nevoia lui inconştientă de Îndrumător, de Tată transcende instinctul de conservare. Se va aventura în lumea largă, într-un abandon metafizic, nădăjduind că la capătul drumului i se va împlini visul măreţ: acela de a fi adevăratul salvator al Irlandei.

Gândirea lui Stephen se derulează constant pe două paliere. Reacţiile sale privesc şi stimulii imediaţi, dar sunt şi ecouri ale unor situaţii din trecut, concrete ori abstracte. El îşi părăsise ţara din cauza incompatibilităţii cu mediul sufocant, conformist, bigot. Revenit acasă, plonjează în lumea făţărniciei de semn contrar, reprezentată de Malachi Mulligan şi de obsesiva lui plăcere de a blasfemia, dar şi de a trage profit din atitudinea de judecător suprem al celor din jur. Jignirile repetate aduse lui Stephen („bard nenorocit" etc.) consună cu obscenitatea patriotică a artiştilor din Dublin, care visau la o Irlandă măreaţă, dar pe care o cântau cu instrumentele sentimentalismului desuet.

Buck e „omul nou", individul fără principii şi convingeri. Stăpân al unei *gaya scienza* irezistibile, direcţionată spre obţinerea de avantaje, medicinistul se rezumă la o gesticulaţie pur verbală, ce atinge prăpăstii de cinism şi iresponsabilitate. Mulligan trădează cu dezinvoltură şi îşi însuşeşte din instinct orice lucru care îi poate fi de folos. Spre deosebire de Stephen, care ocoleşte contactul cu apa – refuzând astfel purificarea –, Buck e gata să se scalde în orice lichid, afirmând astfel că nu are nimic de ascuns. Cu alte cuvinte, că trădarea se află la suprafaţă, că poate fi văzută de oricine.

Debutul romanului ridică o serie de întrebări asupra legăturii dintre textul lui Joyce şi creaţia lui Homer. În afara elementelor deja subliniate, modelul homeric e cvasi-inexistent. Asta nu înseamnă, fireşte, că întâmplările sunt o negare a *Odiseei*. E vorba mai degrabă de faptul că nu există, pe parcursul lui *Ulysses*, o influenţă permanentă şi de

intensitate constantă a sursei originare. Entitatea care domină episodul e turnul Martello, corp astral suspendat între două lumi, stabilind relaţii profunde şi stranii, de natură psihanalitică, istorică şi culturală (Stephen este, aşa cum am afirmat deja, prizonierul voluntar al unui gardian vicios, de care depinde însă fundamental în nevoia lui de a-şi comunica frustrările). Turnul Martello potenţează sau anihilează, după caz, energiile interne ale personajelor, care evoluează fie pe axa expansiunii (Buck şi Haines), fie pe cea a reticenţei (Stephen).

Mai important decât evenimentele, decât tensiunea dintre personaje, decât dramele lor e stilul. Aproape transparent, acesta are ceva din prospeţimea începutului (Joyce însuşi l-a definit drept „stilul iniţial"), care promite nenumărate dezvoltări, fără a se lăsa însă copleşit de dominaţia povestirii de dragul povestirii. În schema lui Stuart Gilbert, tehnica e denumită „narativă (tânără)", o sintagmă ce conţine atributele deschiderii nelimitate. De la tonul detaşat, al unui povestitor senin, imparţial şi indiferent, textul alunecă uneori în adâncimi insondabile, creând falii şi ondulări responsabile de dezvoltări narative ori speculative ulterioare.

Transparenţa stilului are, între altele, şi rolul de a pune în evidenţă una dintre însuşirile determinante ale conştiinţei lui Stephen: capacitatea de a reproduce cu o acuitate incredibilă nu doar situaţii prezente, ci şi scene din trecut. În mintea lui, realitatea evoluează asemeni imaginilor pe o peliculă cinematografică, într-o nediscriminată alternanţă cromatică şi spaţială. Dar lucrurile nu se opresc la acest nivel. Imaginile sunt prelucrate într-un scenariu în care politica şi mitul, pe de o parte, şi simbolistica dublată de vizionarism, pe de alta, reprezintă chei ale adevăratului turn edificat din cuvinte: cel al conştiinţei morale prinse în capcanele istoriei.

# A doua insulă:
# Vulpea îşi îngroapă mama sub stejar

În schema structurală cronologică, tematică şi stilistică a romanului, publicată de Stuart Gilbert după schiţele lui Joyce, unitatea de măsură a episoadelor o reprezintă ora. *Telemachus* debutează la opt dimineaţa, *Nestor* are drept reper ora zece, *Proteus* unsprezece etc. (v. Gilbert, 1958: 30). Timpul funcţionează, mai mult decât ca un instrument de măsurare, asemeni unui punct de control în competiţiile sportive: o dovadă că, la o anumită oră, un anumit concurent s-a aflat într-un anumit punct. Regândind parcursul temporal în conexiune cu cel topografic, Hugh Kenner a stabilit o desfăşurare mai strânsă, chiar dacă şi ea suscită comentarii şi nuanţări. În opinia lui, naraţiunea din turnul Martello şi apoi de pe plaja Sandycove acoperă cam patruzeci şi cinci de minute. O perioadă nedefinită – dar ea nu poate fi prea lungă, având în vedere distanţa –, Stephen se află pe drum, de la Sandycove la

Dalkey. Intervalul de predare, adică miezul episodului *Nestor*, începe la nouă patruzeci şi cinci şi durează până la zece, când copiii sunt trimişi să joace rugby („e joi", îşi anunţă ei profesorul). Alte treizeci de minute sunt petrecute în conversaţia cu domnul Deasy şi în străbaterea drumului până pe malul mării, unde îl regăsim la ora unsprezece.

Primul lucru evident pentru cititorul care are alături *schema* joyceană e tehnica narativă întrebuinţată în secvenţa *Nestor*: *catehismul*. Într-adevăr, o bună parte din text e asemănătoare modalităţii expunerii „principiilor religiei creştine, sub formă de întrebări şi răspunsuri" – după cum defineşte termenul orice dicţionar. Fireşte că lucrurile petrecute în acest capitol nu au o conotaţie dogmatică ori religioasă serioasă. Din contră, în acord cu ideea construirii unui univers decăzut, opus celui ilustru din *Odiseea*, catehismul se dovedeşte a fi un mecanism gol, funcţionând anapoda, lipsit de relevanţă – sau poate chiar mai mult, devorator de semnificaţii. Răspunsurile ce corespund întrebărilor reprezintă punctul de plecare al unor divagaţii, presupuneri şi concluzii în totală contradicţie cu mersul general al conversaţiei. Interogaţia este mai degrabă o dorinţă de a submina „doctrina" decât încercarea de a cunoaşte şi impune adevărul.

A doua evidenţă se referă la *arta* ilustrată de capitol, istoria. Nu e însă vorba doar de aceasta, ci şi de literatură şi matematică, ba chiar de arta plastică. Soliditatea ramei e conferită de referinţele istorice, dar tabloul trăieşte prin amănuntul intens colorat al divagaţiilor, plonjărilor în subconştient şi prin referinţele interne şi externe ale textului. Se ştie că tehnicii catehismului *personal* din acest fragment, al doilea al cărţii, îi corespunde un catehism *impersonal* în penultimul (adică al doilea de la capăt), *Ithaca*. În mod similar, referinţele la situaţii istorice ori personaje şi idei enunţate aici (ca, de pildă, invocarea misticilor orientali) vor fi recurente pe toată întinderea romanului.

Catalogul catehetic debutează, predictibil, cu o scurtă rafală interogativă. E o descindere *ex abrupto*, o regresiune din limbajul conotativ, plin de arborescenţe baroce, de asocieri verbale de-un subiectivism extrem, la marginea obscurului, al secvenţei *Telemachus*, într-unul care vizează informaţia brută, minimalistă, de dicţionar. O voce (vom afla imediat despre ea că îi aparţine lui Stephen, în ipostaza de profesor) doreşte să afle numele cetăţii antice care a cerut ajutorul în vederea bătăliei decisive pe care urma s-o poarte. E vorba de Tarentum, care se implicase în aşa-numitul război piric, pentru controlul Marii Grecii. Bătălia s-a dat la Asculum, în 279 î.Cr., şi a

rămas în istorie drept un exemplu de victorie costisitoare, aproape catastrofală. Plutarh îl citează pe Pirus, care, comentând încleştarea în care pieriseră cincisprezece mii de soldaţi din ambele tabere, ar fi rostit celebrele vorbe: „Dacă vom mai repurta o astfel de victorie asupra romanilor, vom pieri cu totul" (Putarh, 1966: 37).

Invocarea acestui moment nu e, desigur, aleatorie. Ea anticipează şi ilustrează teoriile asupra istoriei care vor constitui una din axele conversaţiei tânărului profesor cu directorul şcolii la care predă temporar, venerabilul domn Garrett Deasy. Elevul chestionat, Cochrane, nu cunoaşte locul bătăliei, dar ţine minte vorba de spirit a lui Pirus, pe care o reproduce cu vădită emfază. E dincolo de orice dubiu că i-a plăcut ideea. Drept urmare, şi-o însuşeşte, rostind-o în limbajul său propriu, de un intens colocvialism. La Plutarh, cuvintele au măreţie, cadenţă solemnă. În gura şcolarului din Dalkey, fraza e aproape argotică: „Încă o victorie ca asta şi-am mierlit-o".

Episodul istoric stârneşte în Stephen o viziune apocaliptică. Ea prinde contur din concepţia asupra lumii pe care deja şi-o conturase prin frecventarea „romanticilor negri", din categoria William Blake. Trimiterea la acesta e de altfel cât se poate de limpede. Mai întâi prin citarea sintagmei „fabulate de fiicele memoriei", apoi prin prezenţa efectivă în text a numelui autorului *Viziunii Judecăţii de pe urmă*. Poemul din 1810 e, între altele, o meditaţie alegorică asupra întrepătrunderii memoriei, imaginaţiei şi inspiraţiei, ca parte a construcţiei artistice supreme – în cazul lui Blake aceasta fiind Ierusalimul. Memoria-zeiţă îl inspiră şi pe Stephen, care-şi proiectează propria variantă privind extincţia lumii: „Aud cum spaţiul devine ruină, geamuri sparte, ziduri prăbuşindu-se, şi timpul flacăra lividă a sfârşitului". Sursa descrierii e poemul lui Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, însă cuvintele conotează şi o istorie recentă, dominată de evocarea distrugerilor în masă produse de armele moderne.

Răspunsul la întrebarea „Ce ne mai rămâne atunci nouă?" nu poate fi decât pesimist. Deşi într-una din scrisori James Joyce se dovedeşte adeptul teoriei potrivit căreia în şirul devenirii universale Moartea şi Renaşterea se succedă implacabil, ecoul evenimentelor politice şi militare din perioada scrierii (episodul e redactat în formă finală în noiembrie-decembrie 1917, la Locarno) răzbate şi din această scenă plasată în vara timpurie a anului 1904. Stephen are harul de a-şi proiecta, cu ajutorul altor scriitori, imagini despre sfârşitul lumii (sintagma „the livid final flame" e împrumutată şi ea din Blake). El compensează, prin imaginaţie, neputinţa de a reţine datele istorice. Profesorul nu e, aşadar, cu nimic mai

competent decât elevul Cochrane, de vreme ce verifică în manual numele şi datele corecte ale răspunsurilor!

Clasa la care predă Stephen e alcătuită din copii provenind din pătura bogată. Nimic nu-i particularizează însă faţă de alte categorii de elevi, din orice şcoală şi de oricând. Amestecul de superficialitate şi neseriozitate, de umor involuntar şi indisciplină aduce în pagină un aer de familiaritate. Nesolicitat de elevi, al căror nivel de cunoştinţe pare a fi destul de precar, profesorul visează cu ochii deschişi, căzând într-o „toropeală plăcută a minţii". Aceasta, la rându-i, plăsmuieşte un univers imaginar, un *el aleph* în care sunt resuscitate eternele câmpuri de luptă ale istoriei, presărate cu leşuri, dominate de acelaşi comandant militar care le vorbeşte ofiţerilor supravieţuitori.

Anularea temporalităţii creează un spaţiu comun, în care umbrele pline de energie ale trecutului comunică netulburate cu personajele insignifiante ale prezentului. Întrebarea despre moartea lui Pirus, care ar fi pretins un răspuns grav, o evocare patetică, o detaliere semnificativă, se pierde în meschina imagine a elevului care, pe sub bancă, ronţăie conţinutul unei pungi cu smochine. Elevul Armstrong şi „suflarea lui dulceagă de adolescent" contrastează cu solemnitatea câmpului de bătălie, aşa cum aspiraţiile intelectuale ale lui Stephen se află la antipodul ocupaţiilor lui cotidiene. Faptul că şcoala e plasată pe Calea Vico face trimitere la una din concepţiile asupra istoriei la care James Joyce aderase cu entuziasm. Teoria conform căreia istoria nu e decât un infinit proces regresiv, acel *ricorso* teoretizat de Giambattista Vico în *Scienza Nuova*, venea ca o mănuşă modelului pe care l-a adoptat Joyce însuşi în *Ulysses*: un portret al umanităţii diminuate, al cărei parcurs istoric e marcat de o constantă ciobire a perfecţiunii din zorii Creaţiei.

La nivelul temporal al anului 1904, echivalarea eroului antic Pirus cu un debarcader (lucru facilitat de apropierea fonică în engleză dintre *Pyrrhus* şi *pier*) reprezintă nu doar un semn de incultură, ci şi devoalarea uneia din tehnicile de generare a textului. În subconştient, legăturile se stabilesc nu doar după logica sensurilor, ci şi prin preluarea forţei de sugestie a sunetelor. Deşi elevul Armstrong fusese prezent când se vorbea despre Pirus, un demon lăuntric îl împinge să-l definească în termenii unui obiect familiar cuiva care, precum copiii din Dalkey, locuia la doi paşi de mare. Dincolo de neaşteptatul identificării, aceasta e şi o formă prin care istoria e înţeleasă de elevi: cu dezinvoltura celui neimplicat şi cu detaşarea ignorantului.

Copil de bani gata, Armstrong nu e însă lipsit de inspiraţie. Râsul dispreţuitor al colegilor („râs fără veselie, ascuţit, răutăcios") nu-l inhibă, ci, strunit de „veselia prostească" a clasei, îl determină să se mobilizeze, dând o definiţie cât se poate de corectă a debarcaderului. Nu-l urmăm însă până la capăt, în jumătatea lui de reabilitare, deoarece monologul interior al lui Stephen fracturează coerenţa discursului. Privindu-şi elevii, el are revelaţia dublei naturi a puberilor care-i stau în faţă: „Nu învăţaseră niciodată, dar nici nu fuseseră inocenţi". Privite superficial, s-ar putea crede că ambele calificative au drept obiect îndatoririle şcolare. Or, invocarea unor nume de fete în fraza imediat următoare indică, dincolo de orice dubiu, că inocenţa fusese pierdută în compania unor „Edith, Ethel, Gerty, Lily".

Astfel se instituie al doilea nivel al complexelor de inferioritate: pe lângă cele sociale, cele personale. Bine hrăniţi, sportivi, sfidând cu superbie convenţiile, aşa cum Pirus sfida, „sprijinit în lance", câmpul de bătălie acoperit cu morţi, elevii sunt preocupaţi în exclusivitate de „suflarea îndulcită cu ceai şi marmeladă" a fetelor, care-şi etalau feminitatea/sexualitatea în sunetul brăţărilor. Brăţara – sugestie a formei orificiului sexual – e arma lor, aşa cum instrumentul războinicului e lancea. Aluzia e întărită de prezenţa aparent aleatorie a adverbului „Yes"/„Da", indicator al feminităţii absolute, al promisiunii împerecherii paradiziace. (În mod straniu, Mircea Ivănescu, în traducerea românească a romanului, omite cuvântul, privându-şi astfel cititorul de lectura scenei şi în cheia sugerată mai sus.)

Vocabula declanşează în Stephen o dorinţă obscură, o invidie pe care nu o poate controla: prin comparaţie cu aceste fiinţe în care domină omul natural – funcţiile lor par a se reduce la masticaţie şi dorinţa de a fornica –, el e neprihănit şi, prin urmare, într-un irecuperabil dezavantaj existenţial. Atuurile dobândite de rolul de magister sunt anihilate (într-un *ricorso* galopant): în ale sexualităţii el rămâne un ucenic. Autoritatea profesorală se evaporă instantaneu, iar rolurile se inversează. Când Stephen îl completează pe Armstrong, definind debarcaderul cu o sintagmă poetică, „un pod dezamăgit", catehismul operează şi o răsturnare a rolurilor: elevul întreabă şi profesorul răspunde: „Cum aşa, domnule profesor?". Mai mult, tot elevii îşi impun voinţa atunci când îi cer aproape imperativ: „Spuneţi-ne o poveste, domnule profesor". Nu orice poveste, ci o „poveste cu stafii".

Cererea elevilor e parcă inspirată de scenariul plin de umbre violente care acaparează, chiar în acele clipe, mintea lui Stephen. Asistăm, de fapt, la înfruntarea a două limbaje: cel poetico-metaforic, unde debarcaderul e definit prin

potenţialităţile şi „aspiraţiile” sale, şi cel al gândirii pragmatice, ce refuză limbajul conotativ. Pentru Stephen, „podul dezamăgit” funcţionează ca ilustrare a propriei neputinţe de a părăsi Irlanda, un eşec al evadării, al salvării. Dar el mai este şi „concretizarea noţiunii a ceea-ce-ar-fi-putut-fi, a posibilităţilor anulate de timp în scurgerea istoriei” (Blamires, 1996: 11). Prin această metaforă, Stephen conştientizează faptul că a redevenit un bufon, că spiritul său jucăuş rămâne aservit dorinţei englezului – Haines în cazul de faţă – de a găsi perle strălucitoare în mocirla în care se zbat cei cotropiţi.

Pervers şi autodistructiv, Stephen îşi proiectează imaginea umilă („un bufon la curtea stăpânului, tolerat şi dispreţuit, câştigându-şi lauda stăpânului clement”), ploconit în faţa lui Haines, căruia îi va reproduce pentru „caietul de citate” perlele recente, născute în timpul lecţiei de la şcoala Dalkey. Autoderiziunea e dublată de chestionări îndurerate: „De ce şi-au ales cu toţii rolul acesta?”. De ce se complac irlandezii în postura de sclavi linguşitori ai unui stăpân îngăduitor, dar plin de dispreţ? Răspunsul vine nemilos: pentru că istoria irlandezilor e lipsită de glorie, iar ţara – „doar o prăvălie de amaneturi”. O ţară în care totul e de vânzare trebuie părăsită cu orice chip, chiar dacă punţile de legătură cu lumea au fost tăiate şi evadarea e imposibilă.

Eşuat în acest punct mort, Stephen construieşte mai multe exemple de istorie contrafactuală: ce-ar fi fost dacă Pirus n-ar fi murit sub mâna „unei bătrâne vrăjitoare din Argos”? Cum ar fi arătat istoria dacă Iuliu Cezar n-ar fi fost asasinat în Senat de conjuraţii în mijlocul cărora se afla propriul său nepot, Brutus? În cazul lui Pirus, exactitatea informaţiei suferă. Stephen Dedalus e un profesor la fel de incompetent precât se va dovedi şi superiorul său, directorul Deasy. Plutarh redă în amănunt circumstanţele în care a pierit viteazul comandant de oşti. E adevărat, o femeie din Argos a fost implicată în moartea lui, însă nu într-un mod decisiv: „aceasta, ca celelalte femei, privea de pe acoperişul casei lupta şi când a văzut că fiul ei rezistă, a smuls cu amândouă mâinile o ţiglă şi a aruncat-o în duşman. Ţigla i-a căzut lui Pirus în cap şi i-a lovit coiful”. Dar comandantul armatei nu moare atunci: el reuşeşte să se retragă sub un smochin, fiind ulterior capturat de un grup de soldaţi condus de un oarecare Zopyros. Înspăimântaţi de privirea cruntă a războinicului, ei ezită să-l omoare, însă în cele din urmă inamicul, „înfricoşat, cu mâinile tremurânde, plin de tulburare şi teamă, când încerca să-l ucidă, când se oprea şi, de aceea, n-a putut să-i taie capul de sub bărbie, ci cu şovăire şi l-a desprins cu greu de trup” (Plutarh, 1966: 52).

Pentru Stephen, importante sunt întrebările, nu precizia răspunsurilor. Catehismul său e unul *personal* şi în sensul că i se adresează în primul rând lui însuşi. Nereuşind să găsească intrarea potrivită în tunelul misterios al istoriilor imaginate, el acceptă că tirania timpului „le-a însemnat cu fierul roşu", găsindu-şi un loc pentru totdeauna în „cămara posibilităţilor infinite". Concluzia tânărului profesor e deconcertantă: din moment ce evenimentele trecutului n-au fost posibile, înseamnă că ele nici n-au existat. În logica lui, „nu e cu putinţă să se întâmple decât ceea ce s-a întâmplat". Prima afirmaţie lui Stephen îşi are originea în Aristotel: în *Metafizica*, filozoful stabilea antiteza între *potenţial* şi *real*. Grecul concepea istoria drept o sumă de posibilităţi, însă numai una dintre ele se împlineşte în act, toate celelalte fiind eliminate prin „selecţia" operată în vastul câmp al potenţialităţilor.

Dedublarea lui Stephen – capacitatea lui de a fi, simultan, prezent şi în lumea copiilor, şi în cea a conceptelor abstracte, a ruminaţiilor filozofice – îl plasează într-un univers aparte, guvernat de legile gândirii artistice. Invocarea istoriei şi a poeziei trimite la o altă distincţie aristotelică, din *Poetica*, potrivit căreia „datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului şi ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebeşte de poet prin aceea că unul se exprimă în proză şi altul în versuri […], ci pentru că unul înfăţişează fapte aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla" (Aristotel, 1965: 64-65).

Acesta e motivul pentru care Stephen simte nevoia să abandoneze scrutarea trecutului (în ciuda nedumeririi elevului Talbot: „Şi lecţia de istorie, domnule profesor?") pentru lectura unui poem de Milton. Replicându-i elevului („După aceea"), profesorul stabileşte şi o subtilă ierarhie: mai întâi poezia, iar abia apoi istoria! În cele din urmă, îşi dă seama de inutilitatea oricărei speculaţii şi se refugiază în spaţiul mitologiei. Invocă vechea credinţă a irlandezilor potrivit căreia ţesutul e legat de arta profeţiei – percepută în cazul de faţă ca fiind o metaforă a inutilităţii, o căutare a lucrurilor care nu pot fi găsite. Îndemnul „Weave, weaver of winds" („Ţese mai departe, ţesătorule de vânt") i se adresează în egală măsură lui însuşi, dar şi celor obsedaţi de chestiunea subordonării: faţă de englezi, faţă de cei bogaţi, faţă de un gen artistic anume.

Fragmentul din poemul lui Milton *Lycidas* e un lamento, o invocare poetică a morţii, ce urmează celei detaşat-descriptive din discuţia despre soarta eroilor Antichităţii. El ilustrează obligaţia (prezenţa verbului *must/a trebui* la începutul frazei nu e întâmplătoare) legăturii dintre posibilitate

şi realizare practică. Milton îl adevereşte pe Aristotel, iar Stephen pe Milton, prin simpla forţă de sugestie a cuvintelor. Situaţia de acum, lectura banală într-o sală de clasă din Irlanda, e ecoul lecturilor lui Stephen, al „tăcerii lui studioase" în biblioteca Sainte Geneviève din Paris. Citind, Stephen se apăra de păcatele oraşului – spre deosebire de elevii săi, neinstruiţi, dar nu şi inocenţi.

Fluxul memoriei face din nou legătura între gândurile lui de acum şi situaţii din trecut: astăzi, 16 iunie 1904, el se află în postura „plăpândului siamez" care studia în biblioteca pariziană un manual de strategie. Acolo, universul era alcătuit din „creiere îndestulate şi îndestulându-se". Aici, din nişte tinere animale sănătoase, pe buzele cărora atârnă cojiţele smochinelor înfulecate lacom. Mintea lui, şi atunci, şi acum, e populată de „o creatură leneşă a lumii subpământene, neîncrezătoare, temătoare de lumină, fremătându-şi cutele solzoase, de balaur". O autodescriere cât se poate de adecvată. Cea mai mare parte a manifestărilor lui Stephen sunt transcrieri ale unor procese psihice, plonjări în subconştientul unui personaj ale cărui legături cu lumea înconjurătoare sunt de-o precaritate extremă.

Paragraful dedicat rememorării unei secvenţe din perioada petrecută la Paris stă sub semnul nevoii de a pune de acord potenţialitatea şi probabilitatea. Imaginile, situaţiile şi ideile din mintea lui Stephen tind, din acest motiv, să anuleze aleatoriul. Referinţele şi legăturile dintre cuvinte au o soliditate de neignorat, o coerenţă plină de vitalitate. „Trebuie să existe deci o mişcare, o actualizare a posibilului ca posibil", aflăm din meditaţiile lui Stephen, iar evocarea situaţiilor menţionate mai sus ilustrează cu pregnanţă intuiţia aristotelică. Faptul că posibilul ia formă concretă doar în subconştient, doar în „întunecimea minţii" poetului, nu e un impediment: misiunea asumată de Stephen este tocmai aceea de a şterge, prin intermediul imaginarului, graniţa dintre realitate şi iluzie.

Citatul anterior, vizând legătura dintre posibilitate şi realizarea sa efectivă, e o parafrază a definirii mişcării din *Fizica* lui Aristotel. Ea se află în fruntea paragrafului care se rotunjeşte cu o referinţă la *Despre suflet*, definit de Aristotel drept „forma formelor", „senzaţie a formelor sensibile". Într-o formulare parodică, combinând şi modificând cuvinte ale Stagiritului, Stephen îşi construieşte propria maşinărie conceptuală: „Gândul este gândul gândului. Strălucire liniştită. Sufletul e într-un fel tot ceea ce există: sufletul este forma formelor". Citatele din Milton alcătuiesc rama unui discurs bine articulat, dar care, pe parcursul recitării, îşi pierde din consistenţă. Pentru Stephen, concluziile parţiale la care

ajunsese par suficiente, astfel încât îi cere elevului să întoarcă pagina deoarece „nu mai vede nimic”.

Propoziţia e voit ambiguă. La un prim nivel, ea poate fi înţeleasă la propriu, ca dificultate obiectivă a profesorului de a urmări rândurile tipărite. La nivel metaforic, poate fi interpretată şi ca un semn că Stephen a extras din pagina pe care se află poezia tot ce putea extrage, iar poemul şi-a epuizat, din punctul lui de vedere, potenţialul de expresivitate. În realitate, cuvintele poemului au ecou imediat în mintea lui: juxtapunerea de amintiri şi senzaţii contribuie la închegarea unui monolog interior de-o fascinantă expresivitate. Menţionarea „celui care a mers pe valuri” se constituie în punct de pornire pentru un mic discurs moral în cheie religioasă: Isus e recunoscut drept stăpânul tuturor, şi-al celor care-l iau în derâdere, şi-al celor care cred în el. E o recunoaştere similară aceleia prin care Mântuitorul însuşi a rezolvat dilema plăţii tributului, ieşind din capcana întinsă de farisei. Evreii le-au dat romanilor ceea ce pretindeau că li se cuvine, tot aşa cum irlandezii le plătesc, prin slugărnicie, tribut englezilor.

Metodele de exercitare a dominaţiei sunt aceleaşi şi în Orient, şi în Occident. „Privirea lungă din ochi întunecaţi”, dublată de o „spusă enigmatică”, îşi face efectul, ţesând o plasă fără scăpare. Monologul interior se încheie cu un cuvânt enigmatic, *ay*, care exprimă durerea şi regretul, dar şi spaima în faţa eternităţii. El poate fi, la rigoare, şi exclamativul metafizic din spaniolă, răbufnirea neputinţei şi durerii. Dar e, cu siguranţă, şi puntea de trecere dinspre faimoasa „ghicitoare” din Evanghelii referitoare la obligaţia de a plăti tributul, şi ghicitoarea infantilă pe care Stephen o propune copiilor. Aceasta e echivalentul creaţiei populare, universal cunoscută, care defineşte scrisul/literele prin metafora „câmpului alb” şi a „oilor negre”.

Peste câteva clipe, Stephen ridică mult nivelul discuţiei, punându-i pe elevi în faţa unei veritabile şarade. Poezioara pe care-o recită nu are un înţeles logic. Ingeniozitatea, inteligenţa ori experienţa nu sunt de ajutor. Ea aparţine genului absurd: construcţia bazată pe muzicalitatea cuvintelor şi pe frumuseţea rimelor se încheie cu un *envoi* de-un arbitrar pur. Răspunsul, inaccesibil elevilor, e o „alunecare psihanalitică”, un mic falset care dovedeşte starea de spirit a lui Stephen. În folclorul englez (Joyce cunoştea, fără îndoială, ediţia din 1910 a istoricului şi culegătorului de creaţie muzicală populară Patrick Weston Joyce, *English As We Speak It in Ireland*), răspunsul este: „Vulpea îngropându-şi mama sub stejar”. Greşind cu intenţie, ori incapabil să-şi asume propria dramă, el substituie

cuvântul *mamă* cu *bunică*. Efectul construcţiei absurd-comice asupra copiilor rămâne neschimbat, în ciuda permutării lexicale. Efectul asupra sa e însă devastator.

Traumele personale realizează, aşadar, legătura între diversele ipostaze în care-l întâlnim pe Stephen Dedalus. Adâncirea în speculaţii teoretice are şi rolul de a înlătura obsesiile privind moartea mamei şi vina pe care şi-o atribuie. În subterana memoriei, tragedia subzistă compactă şi insolubilă, pe când la suprafaţă mintea se dedă unor complicate exerciţii de definire şi redefinire a istoriei. Haines încercase, împăciuitorist, să minimalizeze importanţa elementului naţional sau personal în evenimentele istorico-politice şi, mai ales, în consecinţele lor. Imperceptibil, discuţia e mutată într-o direcţie total diferită. De la „istoria e de vină", sinteza apologetică a lui Haines, meditaţia lui Stephen alunecă înspre o abordare abruptă, în care rolul omului este insignifiant.

Exerciţiile de istorie contrafactuală ale profesorului, presupunerile referitoare la felul cum ar fi arătat istoria dacă unele evenimente ar fi avut alt curs pregătesc o abordare de alt tip, în perfectă consonanţă cu lecturile lui religioase. În sinteză, ne aflăm în faţa unei perspective hegeliene, potrivit căreia „întreaga istorie se mişcă înspre o singură mare ţintă, manifestarea lui Dumnezeu" (o discuţie tehnică a acestei chestiuni poate fi găsită în Ellmann, 1972: 20-21). Stephen se confruntă mereu cu două provocări: cea dintâi vizează găsirea soluţiilor optime la chestiunile intelectuale care-l obsedează, a doua constă în contrapunerea, în plan concret, a reacţiilor adecvate la asediul măruntelor probleme ale clipei.

Stephen pare a fi singurul personaj, în şcoala din Dalkey, frământat de vreo undă de îndoială. Toţi ceilalţi, elevii şi, foarte curând, directorul şcolii, trăiesc în planul certitudinilor absolute. Elevii ştiu că s-a făcut deja ora zece şi mai ştiu că, fiind joi, e zi scurtă şi, prin urmare, trebuie să înceapă partida de hockey. Hockey: un sport englezesc, o distracţie de import, un exerciţiu deloc spiritual prin care irlandezii îşi desăvârşesc servilismul faţă de ocupantul englez. Neasumarea de către Stephen a relaţiei cu mama reprezintă, în plan psihologic, un eşec echivalent cu cel al vinovatei pactizări cu opresiunea engleză. Mica scenă în care elevul Sargent îi cere să-i verifice exerciţiile de aritmetică reprezintă un stop-cadru cu valenţe psihologice majore. Sargent e prototipul elevului lent, depăşit de evenimente, incapabil să ţină ritmul cu ceilalţi copii.

Urât, murdar, şovăielnic, miop, el depozitează toate defectele pe care Stephen le ştie a fi şi ale irlandezilor. Aparenţa respingătoare a copilului („Pe obrazul lui, mat şi fără

sânge, era o pată decolorată de cerneală, în formă de curmală, de dată recentă şi umedă ca o urmă de melc") nu-l împiedică pe Stephen să filozofeze melancolic: „cineva îl iubise şi pe el". Pentru o secundă, Stephen adoptă vocea maternităţii („vede în Sargent un chip pe care-l poate iubi doar o mamă" [Eide, 2004: 67]), în care discernem un profund amestec de tandreţe şi repulsie. În ciuda sentimentului de zădărnicie stârnit de privirea aruncată caietului de exerciţii al elevului, nu-şi poate reprima mila amestecată cu silă în faţa acestui produs de calitate inferioară al speciei umane.

Adică cineva exact ca el. Cineva căruia propria mamă îi iubise „sângele nevolnic, apos". Or, această iubire necondiţionată contravine teoriilor despre istorie şi religie dezbătute cu patimă în nesfârşite discuţii cu pretenţii de înaltă intelectualitate. La asta se reduce totul? La iubirea sângelui faţă de propriul sânge? Ca într-o străfulgerare, întregul edificiu al raţionalităţii se prăbuşeşte sub greutatea evidenţei: istoria e consecinţa acţiunii unor forţe iraţionale. Evocarea lui Columbanus, misionarul irlandez din secolele al VI-lea şi al VII-lea, care a întemeiat nenumărate mănăstiri în teritoriile francilor şi ale lombarzilor – adică în Franţa şi Italia de azi –, are o dublă funcţie: să sublinieze devoţiunea religioasă a propriei mame, dar şi să stabilească o paralelă între el însuşi şi sfântul irlandez a cărui naştere fusese anunţată printr-o viziune de mama sa. Asemeni lui Columbanus, care-şi părăsise căminul în ciuda crâncenei opoziţii a celei care-i dăduse viaţă, Stephen plecase, într-un acces de voluntarism juvenil, în străinătate.

Printr-o regresie predictibilă, imaginea mamei aflate în mormânt îi ocupă prim-planul imaginaţiei: „schelet tremurător al unei crengi arse în foc, mireasmă de lemn de trandafir şi de cenuşă umedă". Evocarea fusese, de altfel, pregătită de invocarea „petei umede" de pe obrazul lui Sargent. Cuvintele tari au aşadar şi rolul de a unifica, în subsolurile memoriei lui Stephen, setul de concepte şi imagini care dau consistenţă discursului. Umezeala, universul lichid, patul germinativ primordial stau sub semnul marelui simbol al mării, echivalat în mai multe rânduri cu ideea Maternităţii. Mama îşi apără fiul aşa cum marea apără Irlanda. Şi la fel cum acea mamă generoasă murise, tot astfel Irlanda sucombase sufocată sub cizma năvălitorului.

Această inserţie parabolică este susţinută de reluarea – puternică din punct de vedere vizual – a ghicitorii despre vulpea care-şi îngroapă mama. De data aceasta, Stephen înfruntă realitatea şi admite că nu bunica, ci mama fusese redată pământului. Şi că e vorba de o gesticulaţie ritualică, de

una şi aceeaşi îngropăciune repetată la nesfârşit, cu una şi aceeaşi vulpe („duhoare roşcată de fiară prădalnică agăţându-i-se de blană") care perpetuează travaliul morţii: „cu ochii nemiloşi sclipindu-i, scormonea în ţărână, se oprea să asculte, scormonea iarăşi ţărâna, asculta, scormonea mai departe". Ambiguitatea e însă totală: înmormântarea putea fi la fel de bine şi o dezgropare.

Excedat de lentoarea elevului Sargent, Stephen îi rezolvă problema, conştient că nu şi-o poate rezolva şi pe a sa: comentariul ironic al lui Buck Mulligan privind capacitatea lui de a dovedi, prin intermediul algebrei, că „Shakespeare este bunicul lui Hamlet". Preocupările intelectuale sunt lăsate, aşadar, în seama minorităţii cu dizabilităţi şi complexe: fiinţele sănătoase se află în altă parte, pe terenul de joc, amplificând cu propriile ţipete „sunetul găunos" al mingii. Confruntării bărbăteşti, crosă contra crosă, cele două fiinţe fragile nu-i pot opune decât privirea piezişă, „prin ochelarii căzuţi într-o parte", a elevului exclus din comunitatea debordând de vitalitate: un izgonit dintr-o majoritate indolentă şi sănătoasă, perfect integrată lumii „reale".

Simbolurile matematice care-l chinuie pe Sargent se metamorfozează în figuri policrome, într-un straniu dans al umbrelor, prinzând viaţă şi dând consistenţă artistică abstracţiunilor din care s-au născut. Revărsându-se peste lume deodată cu inventatorii lor – maurii –, cifrele par a-şi urma stăpânii pe drumul cel fără de întoarcere. Aşa cum au murit Pirus şi Cezar, tot astfel au plecat dintre cei vii marii orientali, Averroes şi Maimonide. Primul fusese un neîntrecut comentator al lui Aristotel, al doilea, călăuza „rătăciţilor", a „perplecşilor". Aveau în comun dorinţa de a împăca filozofia orientală cu cea occidentală – astfel încât au fost suspecţi în rândul păstrătorilor purităţii credinţei şi filozofiei, aşa cum a fost şi Giordano Bruno. Nenumit, el e însă prezent prin sintagma „sufletul [obscur al] lumii", *anima del mondo*, definit de el în dubla ipostază de principiu şi cauză a naturii. Doar d'Aquino nu e pomenit în această scurtă străfulgerare a minţii lui Stephen – el va fi prezent în alte segmente – pentru a completa patrulaterul marilor avocaţi ai concilierii ideilor aparent antagoniste.

Asocierile de nume şi imagini reprezintă doar coaja lucrurilor. În adâncimi, ideile se înlănţuie cu frenezie, alcătuindu-şi o lume proprie. Coerenţa rezultată din decupajul care la suprafaţă pare de-o extremă subiectivitate, în profunzimi se ordonează după o concepţie cât se poate de coerentă asupra existenţei şi istoriei. Numele vechi (Aristotel, Plutarh, Averroes, Maimonide, Giordano Bruno) vibrează în

opera poetică a lui Pope şi Blake, iar de acolo, catapultat de trambulina imaginaţiei, amalgamul filozofico-liric populează mintea tânărului profesor care a păşit pe podul ce duce spre libertate. Dar, asemeni celui din Avignon, podul se sfârşeşte la mijlocul râului.

Descriindu-l, la modul propriu, pe Sargent, Stephen Dedalus îşi face propriul autoportret. Asemeni elevului subdotat, e plin de râvnă, implicat în realitate („Sargent îşi copie datele problemei"), dar reflectarea acesteia e şovăitoare. El aşteaptă „câte un cuvânt de ajutor", însă în ciuda „mâinii fidele" semnificaţiile rămân „nesigure". Adică impenetrabile, tulburi, enervante. Complexul de inferioritate pare a avea rădăcini adânci, „nuanţa palidă a ruşinii" fiind congenitală. *Sufletul lumii*, invocat mai sus, intră în coliziune cu *amor matris*, posibila sursă a dureroaselor neajunsuri ale timpului prezent. Ambiguitatea voită a sintagmei – ea are atât sensul de „iubirea mamei", cât şi de „iubirea pentru mamă" – e clar indicată de trimiterea la genitivul „subiectiv şi obiectiv" permis de gramatică. Dar ea este şi o atribuire clară a vinii: sângele slab („weak blood") şi „laptele subţiat şi acrit" al mamei aparţin, de fapt, Irlandei.

Diatriba împotriva propriei ţări se dovedeşte astfel parte constitutivă a unei identităţi vulnerate. Irlandezul trăieşte din hulă şi contestaţie, cu plăcerea masochistă de a-şi exhiba rănile, cu victimizarea îmbrăcată în expresivitatea artistică a pamfletului şi imprecaţiei. E forma paradoxală a exprimării apartenenţei – adică o formulă extremă a patriotismului. „Naţiunile îşi au propriul ego", scria Joyce în debutul conferinţei *Ireland, Island of Saints and Sages*, „întocmai ca şi indivizii. Cazul unui popor căruia-i place să-şi atribuie calităţi şi fapte glorioase inaccesibile altor popoare nu e chiar necunoscut în istorie, începând cu vremea strămoşilor noştri, care se numeau pe sine arieni şi nobili, sau a grecilor, care îi numeau pe toţi cei care locuiau în afara spaţiului sacrosanct al Eladei barbari. Irlandezilor, posesorii unei mândrii poate mai greu de explicat, le place să-şi numească ţara insula sfinţilor şi a înţelepţilor" (Joyce, 1989: 154).

Într-adevăr, se poate vorbi de un exces de înţelepciune şi în cazul lui Stephen Dedalus. Ea îşi arată însă faţa bolnavă, decrepită, sortită dispreţului şi suferinţei. Treptat – şi procesul va deveni tot mai accentuat pe parcursul cărţii –, trăsăturile Irlandei se dovedesc a fi doar suma unor nefericiri personale, a unei proaste relaţii cu sine ce domină personajul. De altfel, acest lucru e anticipat de personalizarea tot mai accentuată a însuşirilor, de asumarea unor caracteristici care nu păreau să facă parte din ceea ce ştiam despre el. „Asemenea lui am fost

şi eu, cu umerii aceştia căzuţi şi cu lipsa asta de graţie", mărturiseşte Stephen, copleşit de imaginea propriei copilării care se decupa în filigran pe fila înnegrită de formule matematice. Trecutul rămâne inaccesibil, dar efectele sale persistă dureros.

Luând forma comentariului liric, vocea lui Stephen înlocuieşte persoana a treia a naraţiunii şi propune o rezolvare în cheie poetică a polarităţii ce părea să ducă naraţiunea într-un punct mort. Frumuseţea textului, vălul enigmatic aruncat peste pagină, sugestiile încărcate de mister transformă începutul de lamento într-o elegie sfâşietoare: „[Mâna] mea e departe şi a lui e tainică, aşa cum ne sunt şi ochii. Taine, tăcute, ca nişte stane de piatră în palatele întunecate ale inimilor noastre: taine istovite de tiranie: tirani dornici să fie detronaţi". Limbajul încifrat exprimă, de fapt, dorinţa irepresibilă de a comunica, de a ieşi din prizonieratul lugubru al lumii dogmatice, al terorii induse de identitatea apăsătoare şi de anularea voinţei, redusă la pasivitate – la simpla funcţie de a privi. Paralizia, sondată în multiplele ei întruchipări în *Dubliners*, ţine în prizonierat o lume incapabilă să se apere de Răul care o asaltează altfel decât cultivându-şi fobiile, spaimele şi frustrările.

Ieşirea din scenă a lui Sargent, trimis să se alăture echipelor zgomotoase de hocheişti, e compensată de intrarea altui personaj: directorul şcolii, venerabilul domn Deasy. Numele său invită, de la prima rostire, la speculaţii. De la cele de natură fonologică (cuvântul se pronunţă precum adjectivul *dizzy* – „ameţit", „confuz", „tulbure" şi chiar „gaga"), la referinţa culturală: în 1860, un document faimos privind reforma agricolă, Deasy's Act, a suscitat enorme discuţii în Irlanda. Sub denumirea completă Landlord and Tenant Law Amendment, se voia un document revoluţionar, deoarece suspenda legăturile de tip feudal din societate, instituind relaţii de natură contractuală între proprietarul de pământ şi angajaţii săi. În ciuda bunelor intenţii ale lui Rickard Deasy, promotorul legii, efectele s-au dovedit mai degrabă perverse: ele au întărit influenţa englezilor în Irlanda, diminuând totodată puterea catolicismului, considerată o „religie pământeană" – în toate sensurile cuvântului!

E posibil ca Joyce să fi ales acest nume nu doar pentru a oferi o contrapondere neînţeleaptă la homericul Nestor, ci şi pentru a sublinia efectele contrarii, dezastruoase, ale unor măsuri, cuvinte ori afirmaţii lipsite de raţiune. Portretul lui Deasy e oglinda schiţei făcute mai devreme „elevului întârziat" (cuvântul englezesc, *laggard*/„întârziat", are sensurile din limba română, atât cele proprii, cât şi cele figurate). Întorcându-se în clădire de pe terenul de sport, unde

stabilise echipele, calcă printre „tufele rare de iarbă”, străbătând parcă un spaţiu al dezolării şi pustietăţii, care separă două lumi: a copiilor care ce aparţin regnului animal plin de energie şi realitatea mumificată a şcolii. Încălţat cu ghete, el are o mustaţă albă, „mâniată”: semn distinctiv al unui om care trece cu repeziciune de la o stare psihică la alta.

Vocaţia lui Deasy e cea de *pacificator*: înstăpânit peste o colonie, suprema lui datorie e de a „restaura ordinea”. E ceea ce au făcut, de-a lungul istoriei, toţi marii războinici: au stârnit cataclisme doar pentru ca, la final, să participe, cu aceeaşi energie frenetică, la calmarea lucrurilor. Deşi plin de violenţe, spaţiul de manifestare al „cuceritorului” Deasy e arena de joc. Caricatură a războinicului decrepit („lumina vie a soarelui îi decolora mierea din creştetul capului prost vopsit”), el pendulează între două lumi: cea a inocenţei pline de energie iresponsabil cheltuită şi universul statut al cancelariei înecate în „mirosul de piele învechită şi roasă al scaunelor”.

Directorul Deasy e omul contractelor ferme şi al înţelegerilor imuabile. El pare a fi etern, ivit deodată cu dinastia Stuart, ale cărei monede le păstrează cu sfinţenie. Există ceva mistic în felul în care o forţă supranaturală l-a teleportat în lume. Sintagma prin care-l defineşte Stephen e împrumutată din imnul *Gloria Patri* (cunoscut şi sub titulatura *Doxologia Minor*, având, ca origini îndepărtate, variante greceşti şi siriace. Cunoscător al catolicismului, Stephen – şi, prin el, James Joyce, ori invers – citează din varianta latină). Versurile sunt însă atent secţionate, într-o alternanţă a limbajului înalt, liturgic („Cum a fost dintru început, astfel e şi acum”) cu cel anost („Pe bufet, tava cu monede”), iar apoi o referire dispreţuitoare la acestea, descrise drept „comoară netrebnică, din ţinuturi mlăştinoase”, pentru a încheia cu un imperativ „viaţă fără sfârşit”, corolar al comparaţiei între felul în care erau aşezate linguriţele în cutia lor „purpurie, decolorată”, asemeni celor doisprezece apostoli „după ce şi-au predicat cuvântul.”

Prezenţa monedelor are funcţia de a stabili conexiunile sociale, psihologice şi politice între situaţii şi personaje. Monedele dinastiei Stuart au o semnificaţie particulară în contextul conflictului multi-secular anglo-irlandez. Regele James provocase catastrofa banilor de aur irlandezi, bătând monede din materiale mai puţin preţioase. Ele aveau însă o inscripţie care nu lăsa loc niciunei speculaţii privind intenţia englezilor: *Christo Victore Triumpho* („Spre triumf prin Christos victoriosul”). Irlanda trebuia supusă şi pe calea armelor, şi prin dominaţia economico-financiară. Pentru Deasy, ele sunt o adevărată comoară, atât la propriu (într-

adevăr, prin raritatea lor ele reprezintă o valoare în sine), cât şi la figurat: dovada supremaţiei englezilor, naţia pe care o admiră necondiţionat.

Monedele îndeplinesc, cu discreţie, dar şi cu o forţă de sugestie indiscutabilă, rolul unei *mise-en-abyme*: sugerează, pe de o parte, că zona în care am pătruns e dominată de puterea banului, dar pregătesc, pe de alta, şi tranzacţia financiară care va urma. Aceasta fusese anticipată, la rândul ei, în discuţia dintre Buck Mulligan şi Stephen, constituind motivul reîntâlnirii cu Haines după încheierea cursurilor. Pentru Deasy, chestiunile financiare au întâietate absolută: banul este liantul cel mai solid dintre indivizi, cordonul care-i leagă pe unii de alţii într-un contract definitiv. Gestul extragerii celor două bancnote, dintre care una e uzată şi lipită, are forţa unui ritual: portmoneul e deschis cu zgomot, pentru a atrage atenţia asupra înţelesului profund – ca şi cum s-ar fi desfăcut porţile cereşti –, iar banii sunt depuşi cu grijă pe masă.

Ritualul monetar se desfăşoară ţinând cont de forma şi valoarea banilor: bancnotele se găsesc într-un loc accesibil, iar monedele de aur sunt păstrate în casa de fier. Complexat, Stephen se concentrează, într-o nevoie instinctivă de a se apăra, asupra scoicilor din colecţia directorului. Scoicile sunt şi ele tot nişte monede, ce-şi arată, prin forme şi culoare, originea: turceşti sau englezeşti. Una dintre ele îi evocă forma mormântului din Compostela al Sfântului Iacob cel Mare. Scoica a reprezentat şi încă mai reprezintă simbolul drumului spre Santiago: diversele cărări sunt destinate să conducă în acelaşi loc, spaţiul de adunare a pelerinilor aflaţi în căutarea punctului miraculos. Dar scoica mai este şi metafora omului aflat în voia valurilor mării.

Toate aceste legături sunt menţionate în *aparté* de Stephen: scoica aparţine unui univers net delimitat, al pelerinilor de odinioară, pentru care ea reprezenta însemnul apartenenţei la o familie spirituală clar definită. Această comoară e însă „moartă”, expirată, fără vreo valoare în lumea nouă. Ea e „găunoasă” – inutilă şi dubioasă, aşa cum sunt toate gesturile nedemnilor urmaşi care şi-au pierdut credinţa. Scoica a fost înlocuită de „lira de aur”, piesa trufaşă pe care Deasy a extras-o din puşculiţa unde sunt distribuite, după valoare, monedele. Nevoia maniacală de ordine reprezintă principala trăsătură a lui Deasy, aşa cum se va vedea în conversaţia lui cu Stephen. Directorul e un om al vechimii, al rânduielilor precise şi al conformismului cras.

Dar Deasy e totodată exponentul spiritului contractual, în care subzistă filozofia lui *laissez-faire*, al puritanismului retrograd şi contondent specific unei anumite laturi a

victorianismului. Gestul lui Stephen de a-i mulţumi pentru plată e primit cu neaşteptată mărinimie: „I-ai câştigat prin muncă”. Ceea ce ne trimite spre al doilea zeu căruia i se închină individul ce ilustrează cu atâta însufleţire categoria irlandezului anglicizat. Stephen răspunde însă fără cuvinte: el continuă să fixeze cu privirea scoicile fără conţinut (*hollow*), opuse bancnotelor şi monedelor manevrate de Deasy cu gesturi experte. Însemnătatea lor stă în altceva, în heraldica lor intrinsecă: manifestări „ale frumuseţii şi puterii”. Stephen găseşte confirmare în tradiţia heraldică: reprezentările grafice ale scoicii sugerează bunătatea şi înţelepciunea lui Dumnezeu. Cochilia aminteşte de apele din care s-a ivit, împrumutând aşadar şi atributele simbolice ale lichidului primordial.

Din nou, însă, pentru Stephen contemplarea delicatelor obiecte este doar prilejul de a compara nivelul trăirii abstracte cu „lăcomia şi suferinţa” ce par a fi însuşirile prezentului. E posibil ca gândul să-l ducă spre Buck Mulligan, care abia aşteaptă să cheltuiască suma primită de Stephen. „Simboluri pătate”, banii sunt nu doar forme ale compromisului cu ocupantul, ci şi acceptarea dominaţiei acestuia. Buck e, asemeni lui Deasy, reprezentantul categoriei detestabile de irlandezi care au trecut de partea inamicului. Sugestiile, ideile, propunerile acestora sunt filtrate cu o întemeiată suspiciune: nu primeşti daruri de la duşmani nici când aceştia nu sunt greci!

Imboldul lui Deasy de a-şi procura o casetă pentru depozitarea banilor ne readuce la realitatea brutală a sărăciei tânărului profesor. Sărăcia nu e doar o stare obiectivă, ci şi consecinţa directă a poziţiei etern subalterne a artistului. Ca într-un cerc vicios, destinul îl obligă să facă aceleaşi lucruri, în acelaşi loc, la aceeaşi oră. Ar putea fi o bună definiţie a identităţii, a personajului identic cu sine („acelaşi”), provocată de refuzul evoluţiei şi al creşterii. Triplu înlănţuit (de ocupaţia engleză, de religia catolică şi de Buck Mulligan), Stephen retrăieşte o experienţă cunoscută din *A Portrait of the Artist*, când a fost invitat de rectorul colegiului Belvedere să intre în ordinul iezuiţilor. Lanţul semnifică pierderea libertăţii, exprimată prin forţa represivă a naţionalităţii, religiei şi limbii.

În confruntarea cu Deasy, eroul pare a se elibera pentru o clipă din chingile paraliziei. Anterior, se refugiase într-o inactivitate bolnăvicioasă. Acum, împrejurările sunt favorabile pentru a rupe definitiv lanţurile – dar nu e sigur că vrea. Poate de teama că nu are unde să plece, de vreme ce „podul dezamăgit” nu leagă ţărmul suferinţei de niciun punct salvator. Stephen e readus la realitate de reproşurile directorului, nemulţumit că angajatul său nu-şi administrează responsabil

veniturile. Pentru Deasy, totul se reduce la ecuaţia simplă: cine are bani are putere. O ştie nu doar pentru că l-a învăţat experienţa, ci şi pentru că i-a spus-o Shakespeare. Faptul că vorbele sunt rostite de Iago nu are o noimă aparte pentru Deasy: e suficient prestigiul autorului, pentru că, nu-i aşa, contextele se schimbă mereu.

„Tu pune-ţi banul în pungă" e îndemnul pe care, în *Othello* (actul I, scena III), Iago îl adresează lui Roderigo. Nu e un sfat dezinteresat: Iago, manipulatorul prin excelenţă, vrea să se asigure că atunci când îl va trage pe Roderigo pe sfoară se va alege şi cu un câştig considerabil. Deşi Deasy nu are nicio intenţie de a-l jefui pe Stephen, acesta sesizează nuanţa cinică a cuvintelor bătrânului director, iar numele personajului shakespearian i se iveşte aproape instinctiv pe buze. De altfel, motivul pentru care directorul irlandez îl apreciază pe bardul englez e legat nu de talentul lui de a născoci metafore, ci de abilitatea de a face bani. „Poet, dar şi englez" – conchide Deasy.

Bătrânul profesor are, aşadar, toate motivele din lume pentru a-i admira pe cei care i-au cotropit ţara. Ei sunt bogaţi, dar şi dominaţi de mândria de a nu datora nimănui nimic. O scurtă rafală catehetică îl pune pe Stephen în situaţia de a răspunde şcolăreşte la somaţiile superiorului ierarhic. În ciuda frazelor care-i trec prin minte legate de motivele englezilor de a se considera unici („stăpânii mărilor"), Stephen nu nimereşte răspunsul dorit de Deasy. Mai mult, devine ironic atunci când e invocat un alt adagiu („în imperiul britanic soarele nu apune niciodată"), pe care-l atribuie, în deriziune, unui „celt franţuz". Cum în istoria reală nu există un astfel de personaj, probabil că directorul Deasy l-a inventat chiar el, pentru a izbi, dintr-o singură lovitură, în două neamuri pe care le consideră demne de dispreţ.

Pentru Deasy, răspunsul implacabil se găseşte în cuvintele ce descriu mândria arogantă a englezului: *I paid my way*. Polisemia sintagmei, de la sensul propriu – *mi-am plătit partea* –, până la cel figurat, folosit mult mai frecvent – *m-am descurcat prin propriile puteri* –, reprezintă ilustrarea ironică a unei concepţii de viaţă. Deasy e impresionat nu de izbânzile englezilor, ci de faptul că pentru a-şi atinge scopurile n-au luat niciodată bani împrumut. Mândria supremă e conţinută în explicaţia izvorâtă din avantajele insularităţii: „Nu datorez nimănui nimic". Pentru Deasy, englezul e *self-made-man*-ul prin definiţie, creatura perfectă, auto-suficientă şi, prin urmare, demnă de admiraţie.

Şarjând, directorul îi urcă pe cuceritori pe piedestal, demonstrând încă o dată nimicnicia înfrântului. A fi

independent – inclusiv din punct de vedere financiar – e o ţintă pe care-o ating doar aleşii. În niciun caz Stephen. Ca într-un Catalog al corăbiilor din Cântul al doilea al *Iliadei*, prin mintea tânărului poet se perindă lunga listă a celor cărora le datorează bani, obiecte sau servicii: nouă lire, ciorapi, ghete, cravate lui Buck Mulligan, zece guinee lui Curren, două mese de prânz lui Temple, chiria pe cinci săptămâni doamnei McKernan şi mulţi alţii – obligaţii care-i depăşesc posibilităţile financiare, inclusiv „grămăjoara" din buzunar.

Pentru Deasy, starea materială demnă de plâns a lui Stephen e un bun prilej de a se lansa într-un exerciţiu retoric avântat, plin de vorbe mari: inflamat de propriile idei, Deasy se confundă cu Istoria. În timp ce-şi rosteşte tirada, el pare a-şi găsi inspiraţia în portretul prinţului de Wales, Albert Edward, fiu al reginei Victoria şi, în acel moment, suveranul Regatului Unit. Aşadar, încă o modalitate de a recunoaşte tutela coroanei engleze. Deasy îşi îmbracă opţiunile politice şi morale în haina inevitabilului, a situaţiilor complexe în care-l împinge Istoria pe individ. El pozează cu mândrie în „tradiţionalist învechit" (termenul e *tory*, cu trimitere directă la grupul conservator, la care au aderat, de regulă, loialiştii din teritoriile colonizate de englezi), asumându-şi strategic – parcă pentru a fi contrazis – postura de „bătrân expirat". Aceste auto-definiri, care dau consistenţă personajului şi stârnesc chiar şi o doză de simpatie, sunt marcate de o certă jubilaţie interioară.

Stratagema lui Deasy e şi un exerciţiu de auto-justificare: împrejurările – fatalitatea istoriei – l-au adus în postura complicată în care se află. Contemporan cu Daniel O'Connell, „eliberatorul", „emancipatorul" catolic care s-a zbătut fioros pentru drepturile irlandezilor, Deasy îi urmează cu fidelitate învăţăturile. Utilizând cu măiestrie „forţa morală", O'Connell a sfârşit în cele din urmă lamentabil, după ce reuşise să rezolve în mai multe rânduri, prin declaraţii populiste de fidelitate faţă de coroană, situaţii politice aparent fără ieşire. În el palpită încă suferinţa foametei din 1846, provocată de prăbuşirea economiei Irlandei. Condamnată la o producţie cvasi-monoagricolă, cultivarea pământului ajunsese unica sursă de subzistenţă a populaţiei derutate şi înspăimântate. Aproape o treime din populaţie a pierit de malnutriţie, iar o alta a părăsit ţara. În câteva decenii, populaţia Irlandei a scăzut la jumătate, de la opt milioane şi ceva, la puţin peste patru milioane.

Între elementele care au condus la „radicalizarea" lui Deasy se află şi mişcarea „lojilor portocalii" (organizaţie a protestanţilor, Orange Society datează din 1795), care a jucat un rol ambiguu faţă de stăpânirea britanică. Iniţial susţinuse independenţa Irlandei, însă ulterior a sprijinit stăpânirea

englezilor asupra „insulei verzi”. De pe poziţia de superioritate morală dobândită prin participarea directă la evenimentele istorice ale ultimei jumătăţi de veac, Deasy îşi imaginează că-l domină în mod natural pe „fenianul” Dedalus. Intelectual de şcoală veche, directorul şcolii are arta de a puncta fără a ataca direct: discursul său e dominat de sugestii, insinuări şi delimitări subtile. Ştie cui i se adresează şi nu consideră necesar să coboare din înălţimea expresiilor sibilinic adoptate. Prin limbaj, el instituie însă o confruntare cât se poate de aspră între generaţii: ei, cei vechi şi înţelepţi, contra tinerilor din inutil-agresiva Fenian Society (fondată în 1858 şi având drept scop mărturisit dobândirea independenţei Irlandei, inclusiv prin metode violente).

Gânditor, tăcut, Stephen cheamă în minte cuvintele prin care membrii Confreriei Portocalii îl evocau pe Wilhelm de Orania: *glorioasă, pioasă şi nemuritoare amintire*. Sintagma e antifrastică, deoarece nimic din ce trăia în acele clipe nu era nici glorios, nici pios şi cu atât mai puţin nemuritor. Pentru el, totul se reducea la imaginile şi amintirile stârnite de evocarea acelor momente istorice. Ca într-un film, episoadele i se succedă în minte, invocându-i pe *tunşi*, rebelii irlandezi. Anexionist prin definiţie, Deasy îşi arogă şi identitatea revoltatului: nu direct, ci prin ascendenţa biologică, de pretins urmaş al lui John Blackwood. Figură legendară, acesta fusese un anti-unionist fervent – iar legenda spune că a murit trăgându-şi cizmele pentru a merge la Dublin să voteze contra Uniunii (v. Gifford, Seidman, 2008: 37).

Deasy nu vede nicio contradicţie între admiraţia servilă faţă de englezi şi afirmarea identităţii celte: „Cu toţii suntem irlandezi, toţi fii de regi”. Acest proverb îngânat de Deasy e, la rândul lui, ecoul unui proverb evreiesc – o anticipare cinică a antisemitismului bătrânului profesor. Plusând cu aplomb, el citează deviza lui Sir John Blackwood, *per vias rectas* – „pe drumuri drepte” –, pentru a pecetlui o ascendenţă care echivalează cu o uzurpare. Cărările pe care rătăceşte gândul lui Deasy n-au nimic din fermitatea nobilă a vechilor patrioţi irlandezi. El e un celt care a ales slugărnicia faţă de cel puternic. Reacţionând la decăderea morală a strănepotului, Stephen şi-l imaginează pe strămoş într-o postură deloc măgulitoare („senior de ţară, cam grosolan”), dar îndeplinindu-şi impecabil misiunea.

Deasy nu e un participant pasiv la evenimente. El dă sfaturi şi propune soluţii, întocmai lui Nestor. Comandamentul suprem al vieţii sale decurge din ceea ce numeşte, apăsat, „imperativele bunului-simţ”. În speţă, chestiunea febrei aftoase. Stephen ajunge un dublu complice al nevoii de

implicare cetăţenească a directorului: mai întâi, ca prim ascultător al articolului, apoi în calitatea de agent de publicitate, somat să plaseze textul-avertisment al lui Deasy prietenilor „din lumea literară”. În timp ce directorul transcrie manuscrisul, mintea lui Stephen livrează, într-un catalog ecvestru plin de măreţie, propria serie de imagini ale iluştrilor „cai dispăruţi” şi-ale stăpânilor acestora. Contrastul e însă izbitor: caii sunt falnici, dar călăreţii sunt mici cât nişte elfi. Ei aparţin şi legendei, dar şi trecutului imediat: printr-o tehnică textuală deja bine cunoscută, caii din tablouri se metamorfozează, devenind trăpaşi într-o cursă hipică la care Stephen fusese îndemnat să concureze pentru a „se îmbogăţi repede”.

Din imaginaţie, realitatea coboară vertiginos într-un peisaj de-o concreteţe agresivă: e lumea dominată de jucătorii de zaruri şi de rişcă, de şepcile colorate ale jockey-ilor şi de jachetele acestora care se rotesc, într-un curcubeu plin de energie, prin faţa „femeii cu faţa ca o fleică, iubita unui măcelar, care sugea însetată o felie de portocală”. Astfel de stop-cadre au un impact extraordinar, deoarece sunt repere cvasi-materiale într-o nebuloasă dominată de transcrierea proceselor psihice ale personajelor. Printr-o regresie încă mai accentuată, suntem trimişi în copilărie, unde Stephen, aflat pe un teren de joacă, „alături de trupurile încleştate” ale copiilor ce figurează un „turnir al vieţii”, e mereu băiatul suferind, „de parcă mereu îl doare burta”, inadaptabilul frământat, chinuit de imagini şi senzaţii agresive.

Lupta lui Stephen cu timpul, cu zvâcnirile trecutului, aduce în memorie secvenţe violente, livreşti, materializate prin contactul cu mintea febrilă a copilului. Ca într-o panoramă văzută printr-un ochean întors, turnirul copiilor se încheagă în scene de-o concreteţe dureroasă. Eul şi istoria se contopesc într-un tot energic, aşa cum se vede şi în sumarul articolului pe care Stephen îl compune după aceeaşi metodă a catalogului. Doctrina *laissez-faire*, colapsul industriilor irlandeze, eşecul de a transforma Galway-ul într-un port transatlantic, conflictele militare europene, dezinteresul ministerului Agriculturii şi figura mitică a Cassandrei sunt convocate într-un discurs despre „boala botului şi a copitei”. Ele continuă cu invocarea marilor descoperiri medicale (serul lui Koch), caii împăratului austriac, presupusele experimente medicale, totul fiind plasat, fireşte, sub „imperativele bunului-simţ”. Din nenumăratele tragedii ale Irlandei, Deasy a ales să salveze vita, pentru că ea reprezintă simbolul prin excelenţă al fertilităţii. El contribuie, în felul acesta, la discursul mai amplu, amorsat în discuţiile

dintre Stephen şi Buck Mulligan, despre „tărâmul sterp” care ajunsese ţara lor.

Născut dintr-un impuls generos, textul – ca şi comentariul lui Deasy – atinge dimensiuni paranoice. Nimic nu se petrece la întâmplare în realitatea supradilatată, iar sentimentul urgenţei, al Irlandei primejduite dictează un ritm al naraţiunii inspirat de găunoşenia solemnă a textelor publice. Asumându-şi identitatea unui politician, ba chiar a unui şef de stat, profesorul se simte asaltat de „dificultăţi… intrigi… maşinaţiuni de culise”. O triadă maladivă, pe care Deasy o împărtăşeşte cu mulţi dintre cei care creaseră în propria patrie o atmosferă publică irespirabilă. Din Irlanda, teoria conspiraţiei virează spre Anglia. În ţara pe care Deasy o adoră, lucrurile sunt măcar limpezi: prăbuşirea regatului se datorează evreilor: „Oriunde se strâng ei la un loc, mănâncă forţa vitală a naţiunii”. Presa şi finanţele, controlate de evrei, au distrus Vechea Anglie – spiritualitatea a fost sufocată de mercantilism. Discursul clasic al antisemitului blindat cu argumente economice.

Când Stephen invocă bunul-simţ, afirmând că negustorul e negustor indiferent de originea lui etnică, Deasy plusează, accesând argumentul metafizic: „Au păcătuit împotriva luminii” – o aluzie la bine-cunoscuta scenă din *Evanghelia* după Ioan în care evreii au refuzat să-l primească pe Isus ca purtător al Luminii (Ioan, 1: 8-11). Ca pentru orice fanatic, explicaţiile dezastrelor sunt întotdeauna simple, chiar evidente: evreii au privirea întunecată pentru că nu pâlpâie în ea lumina Mântuitorului, iar rătăcirea lor în lume reprezintă pedeapsa pentru păcatul comis.

Printr-o fracturare de planuri temporal-spaţiale, Stephen părăseşte pentru o clipă lumea delirurilor antisemite ale lui Deasy, făcând un racord cu o secvenţă reală – bursa din Paris. E vorba de o proiecţie imaginară a negustorilor evrei acoperiţi cu aur şi roind cândva în jurul Templului, dar purtând, în contemporaneitate, jobenuri groteşti. Evreul, aşa cum apare în această străfulgerare a minţii lui Stephen, e o victimă neputincioasă, o bătaie de joc a Timpului nemilos: „Ochii larg deschişi, înceţi, le dezminţeau cuvintele, gesturile avide şi inofensive, simţeau însă resentimentele strânse în jurul lor şi-şi dădeau seama că ţelul lor era zadarnic”.

Pentru Stephen, toate acestea dovedesc doar umanitatea lor, faptul că nu sunt cu nimic diferiţi de ceilalţi oameni („Dar cine n-a făcut-o?”). Cum Deasy pare să nu înţeleagă sensul cuvintelor tânărului artist, acesta pune în dubiu relaţia dintre bătrâneţe şi înţelepciune. Debusolarea lui Deasy e probată şi de modificarea facială („falca de jos îi alunecă într-o parte”),

semn al decrepitudinii nu doar morale, ci şi fizice. Replica lui Stephen a devenit una din cele mai comentate aserţiuni din romanul joycean: „Istoria este un coşmar din care încerc să mă trezesc”. Stephen se face, fără îndoială, ecoul unei celebre fraze a lui Jules Laforgue („Istoria e un coşmar vechi şi strident care nu se îndoieşte că cele mai bune glume sunt şi cele mai scurte”). Însă accentul cade – tocmai pentru că el e conştient de influenţa malignă a evenimentelor istorice – pe dorinţa de eliberare.

Obtuzitatea lui Deasy e hrănită nu doar de inadecvarea lui intelectuală, ci şi de persistenţa mentalităţii vechi, tipic victoriene, despre spiritualitate. „Căile Domnului nu sunt şi căile noastre”, susţine el, convins că istoria are o singură ţintă, „manifestarea lui Dumnezeu”. Acestei concepţii abstracte, de sorginte hegeliană, Stephen îi opune o viziune dinamică, a concretului imediat perceput ca eternitate: pentru el, Dumnezeu e „un strigăt pe stradă”, adică manifestarea agresivă a înţelepciunii. Stephen preia, adaptând-o situaţiei cvasi-absurde în care e pus de agresivitatea lui Deasy, una din pildele lui Solomon: „Înţelepciunea strigă pe uliţe, îşi înalţă glasul în pieţe” (Pildele sau Proverbele lui Solomon, 1: 20).

Pentru a para lovitura de maestru a tânărului profesor, Garrett Deasy deschide un nou flanc de atac: rolul femeilor în istorie. De la Eva la Katherine O’Shea, ibovnica liderului naţionalist irlandez Charles Parnell, o întreagă galerie de femei celebre este pur şi simplu molestată pentru rolul jucat în distrugerea bărbaţilor iluştri. Lipsa de reacţie a lui Stephen în faţa dezlănţuirii retorice a bătrânului profesor care se identifica total cu Istoria, dar şi cu neobosita luptă a ideilor de a-şi croi drum în lume îi trezeşte lui Deasy bănuiala că angajatul său nu e făcut pentru meseria de profesor. Că nu are fibra unui misionar şi convingerea neclintită a unui luptător. Graba cu care se descotoroseşte de el dovedeşte că dacă a visat vreodată să şi-l facă discipol, a eşuat.

Şi totuşi, directorul îşi îngăduie un ultim şi grotesc atac. El citează o frază de mare circulaţie privind toleranţa irlandezilor faţă de evrei. Deasy amestecă însă mândria prostească – şi fără acoperire istorică – cu cinismul rasist. De fapt, cuvintele îi aparţin, aproape la literă, lui Daniel O’Connell, care susţinuse aceeaşi idee: „Irlanda, se spune, are cinstea de a fi singura ţară care nu i-a persecutat niciodată pe evrei”. Nobila afirmaţie e însă imediat torpilată de completarea antisemită: „Şi ştii de ce? […] Pentru că nu i-a lăsat niciodată să intre în ţară”. Ambele afirmaţii ale lui Deasy sunt false: evreii au putut să vină în Irlanda şi, mai mult decât atât, au fost persecutaţi. Lui Joyce îi era, fără îndoială, cunoscut pogromul,

numit şi „boicotul de la Limerick”, declanşat chiar în 1904, la instigarea preotului John Creagh. Peste optzeci de evrei au fost obligaţi atunci să părăsească oraşul.

Râsul sinistru al lui Deasy, însoţit de o dezlănţuire fiziologică respingătoare (tusea bătrânului profesor provoacă „un lanţ zornăitor de flegmă”), retează, asemeni unei cortine demonice, orice posibilitate de a dialoga. Doar natura, în indiferenţa ei adeseori funebră, pare să mai dea o şansă acestui personaj obsedat de „imperativele bunului-simţ” (sintagma apare în text de două ori), dar care se dovedeşte a fi o brută mutilată de intoleranţă şi cinism. Ironic, lumina filtrată a soarelui printre frunze îi presară peste umeri („umerii lui înţelepţi”) nişte forme geometrice ca nişte „monede săltăreţe”. Nimic altceva decât imaginea celor treizeci de arginţi ai trădării lui Iuda. E răsplata oferită unui personaj complet debusolat în raport cu lumea reală, depozitarul unei colecţii de convingeri contradictorii: unionist şi fenian, antisemit şi misogin.

Capitolul e construit pe ideea unei apocalipse istorice continue. La început, întâmplările sunt privite la nivel mărunt-evenimenţial, analizate prin prisma spectaculozităţii de primă instanţă. E o poveste „de interior”, scoasă la suprafaţă prin întrebări şi răspunsuri succesive. Treptat, contrariile se încheagă în concepţii acut polarizate despre istorie. Dialogul dintre Deasy şi Dedalus baletează pe ideea abandonării istoriei abstracte în favoarea concepţiei concrete despre întâmplări şi semnificaţia lor. Bătrânul profesor vorbeşte din amvonul adevărurilor ultime: perspectiva lui e unidirecţională, dinspre evenimentele lumii spre „manifestarea lui Dumnezeu”. Pentru Stephen, lucrurile au un aspect contrar: în orice amănunt al vieţii palpită prezenţa dumnezeirii. E opţiunea artistului, *teoria epifaniei* aşa cum o abordase Joyce şi în *A Portrait of the Artist as a Young Man*: obligaţia de „a face această realitate numinoasă însoţitoare să se manifeste” (Killeen, 2004: 26). În fapt, e vorba de abordări complementare, de pe poziţii diametral opuse, ale aceluiaşi subiect.

Deşi ferm în opinii, Deasy e promotorul unei „viziuni plate” (Epstein, 2002: 19), născute din acceptarea umilă a trecutului şi din înglobarea plină de resentiment a întâmplărilor din viaţa privată. Garrett Deasy se legitimează prin ascendenţa presupus ilustră (fiind urmaşul lui John Blackwood), dar e şi soţul unei femei care-l umileşte necontenit. Ura lui faţă de femei îşi are, fără îndoială, sursa în represaliile domestice pe care le suportă de-o viaţă. Stephen îşi dă seama că nu are nimic de învăţat de la acest om care întrupează lenea în gândire şi conformismul. El se întreabă dezamăgit: „Asta e înţelepciunea

veche?”. Ulterior, Deasy îi va apărea lui Stephen într-o halucinaţie nocturnă drept un personaj monstruos, accentuând intuiţiile negative acumulate în cursul întâlnirii matinale.

Rolul lui Deasy constă şi în amorsarea unor teme care vor fi amplu ilustrate în roman. Antisemitismul reprezintă un punct de coagulare a acestei ideologii funeste, adăugând o notă de macabru formulei prin care Haines abordase aceeaşi chestiune. Evreii au „păcătuit contra luminii” şi, drept urmare, inamicii lor – ca şi ai lui Stephen, fascinat de aspectul întunecat al existenţei – vor purta marca palorii şi a unei stranii luminozităţi (v. lista acestora în Epstein, 2002: 25). Ceea ce consună, la nivelul ideii generale a romanului *Ulysses*, cu tehnica opoziţiei, pe toate planurile, între modelul homeric şi cel contemporan: în lumea modernă, *pattern*-ul ilustru al Începuturilor poate exista doar în formule degradate.

Deasy trăieşte în trecut, într-o paradoxală „frenezie ulsteriană” (Ellmann, 1972: 21), amestecă nostalgiile premoderne cu ifosele politice, morale şi sociale viitoristice. „Înţelepciunea” lui, una mereu cu ghilimele, e o colecţie de banalităţi (unele validate, alte pure aberaţii), o modalitate de a repeta fără discernământ cele mai uzate clişee ale aşa-zisului bun-simţ. Într-o altă lume, probabil că Deasy ar fi fost un războinic implicat în confruntarea dintre cele două feluri de istorie: spirituală şi seculară. În anul 1904, nu e decât copia senilă a dorinţei de implicare socială (aşa cum o dovedeşte apelul către politicieni de a rezolva problema febrei aftoase) şi de agresiv militantism etnic.

Şi totuşi, în biografia „spirituală” a lui Stephen Dedalus, Deasy joacă un rol demn de subliniat. El nu e doar „cea mai recentă dintr-o lungă serie de figuri eşuate ale autoritarismului” (Kiberd, 2009: 54), atât de frecvente în opera lui Joyce, ci şi un reprezentant al mlaştinii morale pe care ştie că trebuie s-o părăsească. În conversaţia cu Deasy, Stephen îşi clarifică, prin opoziţie mai degrabă mentală, nerostită, opţiunile şi deschide noi piste ale evoluţiei gândirii. I se confirmă că n-are nimic de învăţat din „vechea înţelepciune” şi că istoria nu e dominată de alt ţel decât cel înregistrat în nesfârşitele, banalele rătăciri ale fiinţei umane. În această perspectivă, Stephen poate fi definit drept un *Odiseu-prin-inducţie*, un avatar niciodată materializat al unui strălucit prototip. Mica sa odisee îl pregăteşte pentru o experienţă decisivă, pe cât de neaşteptată, pe atât de plină de consecinţe. E o epifanie la capătul căreia nu i se va arăta Dumnezeirea, ci neaşteptata, ridicola, ironica, dar atât de umana ei întrupare: un bărbat din Dublin, banal şi conformist, ultimul descendent al

unei rase de înţelepţi pentru care valoarea supremă a devenit insignifianţa.

# A treia insulă:
# Stephen Dedalus închide ochii şi vede ineluctabilul

În lumea exegeţilor joyceeni circulă butada conform căreia secţiunea a treia a romanului marchează momentul când *Ulysses* începe să-şi piardă cititorii. Într-adevăr, după două capitole relativ accesibile, proza devine opacă, frazele îşi dezvăluie cu greutate semnificaţia, iar simbolurile sunt dublu sau multiplu încifrate. Revenirea lui Stephen Dedalus de la Dalkey şi plimbarea solitară de la Sandymount Strand atrag atenţia asupra uneia din strategiile narative favorite ale lui James Joyce: însoţirea deplasării spaţiale de o intensă *mişcare* a proceselor psihice. Pentru prima oară, pe aproape întreaga durată a unui capitol, şi cu o virulenţă extremă, ne confruntăm cu acea „conştiinţă bântuită de cuvinte" (Killeen, 2004: 32) a eroului. Plasată sub semnul *filologiei*, construcţia are dinamismul unei competiţii pentru descoperirea sensurilor, dar

şi austeritatea unui osuar al vocabulelor dotate cu expresivitate.

Spre deosebire de capitolele anterioare, unde modelul homeric era preluat în consonanţă cu filozofia generală a compoziţiei romanului, privilegiind parodicul şi răsturnând valorile („Atât Atena, cât şi Nestor poartă masca ironiei care le modifică trăsăturile şi-i transformă într-o lăptăreasă şi în dl Deasy, personaje care dobândesc însuşiri contrare celor originale" [Weir, 2015: 22]), *Proteus* e o construcţie în care tehnicitatea textului artistic domină copios. Monologul interior al lui Stephen acţionează asemeni unei plante carnivore care „înghite" toate segmentele discursului narativ clasic: dialog, acţiune, semnificaţie. Până şi punctele de vedere multiple sunt subsumate aici viziunii (ori, mai bine spus, vocii) interioare a lui Stephen, într-o neobosită înlănţuire de gânduri şi neîntreruptă metamorfoză a reflecţiilor personajului.

Rămâne un mister felul în care Stephen a parcurs într-un interval temporar scurt (aproape instantaneu!) distanţa de nouă mile dintre şcoala din Dalkey şi promenada din Sandymount. Una din ipoteze este că ar fi călătorit cu trenul sau cu tramvaiul. E greu de apreciat, de asemenea, şi timpul plimbării efective, alocat şuvoiului de gânduri, cuvinte şi imagini care traversează mintea personajului. Cum textul evoluează în adâncimea subconştientului, consideraţiile privind eventuala neglijenţă a lui Joyce sunt irelevante. Unul din exegeţii timpurii ai romanului a subliniat de altfel caracterul preponderent speculativ şi teoretizant al fragmentului: el nu e o *poveste*, ci „o aventură «pe tărâmul Fenomenului»" (Gilbert, 1958: 116).

Dacă ar fi ceva de pus în evidenţă, ca notaţie preliminară, e faptul că secţiunea *Proteus* atrage atenţia asupra felului în care James Joyce abordează relaţia cu modelul homeric. Este evident aici că dependenţa de *Odiseea* trebuie interpretată nu doar metaforic, ci şi ca rezultanta conexării unor canale de comunicare cu geometrie variabilă, de mărimi şi intensităţi diferite. În anterioarele două capitole personaje din *Odiseea* erau transpuse în *Ulysses* împreună cu însuşirile lor recognoscibile: Stephen Dedalus/Telemah e o ipostază a fiului care-şi aşteaptă tatăl, directorul Deasy un Nestor a cărui înţelepciune s-a degradat în obtuzitate şi agresivitate civic-etnicistă, Buck Mulligan şi Haines îmbrăţişează partitura peţitorilor-uzurpatori. Proteus nu mai apare, în episodul corespunzător, ca entitate identificabilă şi descriptibilă, ci drept o sumă de manifestări independente, ca epi-fenomene ale unui model abstract. Cu alte cuvinte, Joyce nu joacă în *Ulysses* rolul asumat, în *Odiseea*, de Menelau.

În cântul al patrulea al epopeii homerice, la rugămintea lui Telemah, Menelau povesteşte aventura avută în apropierea Egiptului, în insula Faros, cu „Bătrânul mării" (sau „Bătrânul din mare"), nemuritorul Proteu, supusul lui Poseidon. Sfătuit de Eidotea, fiica lui Proteu, Menelau învaţă cum să-l captureze pe cel obişnuit să se ascundă de toate fiinţele umane: „Când l-oţi vedea voi, odată culcat, şi dormind ca buşteanul/ Buzna să daţi şi de grijă vă fie tăria şi vlaga:/ Ţineţi-l bine acolo, el dând şi zbătând ca să scape!/ Se va preface-nde toate,-ncercând, câte mişcă pe lume,/ Umblă pe jos, trece prin ape ori urcă spre focul din ceruri,/ Dar voi de nezdruncinat să-l cuprindeţi, strângând şi mai tare" (Homer, 2012: 61).

În *Ulysses*, nu Telemah „dă buzna" peste Proteu, ci acesta năvăleşte în subconştientul personajului. El nu e însă o întrupare, ci o reflecţie: nesfârşitele metamorfoze ale cuvântului şi ale capacităţii sale de a exprima, a cunoaşte şi a transmite un sens. Dacă e să găsim o persoană care să corespundă înfăţişărilor în eternă prefacere ale lui Proteu, aceasta nu poate fi decât Stephen însuşi. El este depozitarul unei complicate, aproape inaccesibile reţele de cuvinte. Şi nu e vorba despre nişte simple vocabule, ci despre instrumente de investigare a gândirii în permanentă stare de ebuliţie. Joyce ne mijloceşte astfel accesul la identitatea profundă, multiformă şi plurisemnificativă a unui Proteu al *interiorităţii*, al pliurilor secrete ale minţii.

Erudiţia nu e de mare ajutor în sondarea labirintului mental născut pe măsură ce Stephen Dedalus străbate o porţiune din promenada falezei Sandymount. Faptul că o mare parte din exegeţii capodoperei joyceene – de la Stuart Gilbert la Joseph Campbell – au identificat rădăcinile adânci ale figurii, într-adevăr, enigmatice a lui Proteu nu ajută prea mult în demararea cercetării. Dar unele din observaţiile lor (de pildă, faptul că numele insulei Faros e transcrierea grecească a cuvântului *faraon*, iar Proteus este echivalentul titlului de *Prouti*, adică „Sublima Poartă", purtat şi de un rege egiptean iniţiat de un astrolog în „arta metamorfozei") pot avea consecinţe. De pildă, asocierea imaginii unor persoane cu „evreii roşii", nume dat etniei *gipsy*, despre care se spune că-şi derivă numele tocmai de la ţara Egiptului…

În schimb, e obligatorie o vizită de informare în lumea referinţelor culturale – literare şi filozofice în primul rând – pe care James Joyce i le sugerează, când explicit, când implicit, cititorului. Parcurgerea cărţii devine, astfel, o lectură multiplă, o pătrundere într-un labirint în care nume, sintagme, situaţii şi teorii se întretaie aparent aleatoriu, dar, în fond, într-o perfectă logică a înrudirilor şi a ecourilor intertextuale. Dificultatea

deosebită a capitolului *Proteu* rezidă în obligaţia de a identifica sursa frazelor care se constituie, parcă, într-un delir verbal. Fără a fi preveniţi, „locuim" în mintea lui Stephen, urmând deplasările sinuoase între situaţii reale şi imaginare. Salturile bruşte de la teorii filozofice la imagini literare şi poetice alcătuiesc un adevărat Babel lingvistic ale cărui chei se nasc şi se topesc cu fiecare nouă frază.

În întregul capitol nu se petrec decât trei lucruri efective. Deducem că, la un moment dat, Stephen urinează în mare. Îl descoperim apoi scobindu-se în nas şi lipindu-şi secreţiile de o piatră de pe marginea promenadei. Finalmente, scrie o poezie, folosind hârtia pe care e bătut la maşină articolul încredinţat de directorul Deasy. Unul din marii cunoscători ai literaturii joyceene, Richard Ellmann, nu ezită să-şi intituleze capitolul dedicat celui de-al treilea „cânt" din *Ulysses* „Why Stephen Dedalus Picks his Nose", identificând, după cum vom vedea, în vulgarul gest conotaţii metafizice de intensă rezonanţă.

Monologul interior (masculin) al lui Stephen debutează abrupt, ca şi cum ar continua un raţionament filozofic, dar şi fără a ne preveni asupra evoluţiei viitoare a textului. Acesta e „proteic" inclusiv în felul în care apare ca animal marin de mare adâncime: misterios, derutant şi alunecos. Personajul din *Odiseea* făcea uz de infinitele sale posibilităţi de a-şi modifica înfăţişarea pentru a nu fi văzut. Stephen, dimpotrivă, nu pare să aibă alt scop decât de a deschide o multitudine de subiecte de conversaţie. Comunicarea se desfăşoară pe tăcute, încâlcită şi derutantă, nepărăsind spaţiul mentalului pur. Nimic din ce gândeşte Stephen nu se reflectă în gesturile ori în comportamentul său, ca şi cum între gândire şi acţiune ar fi fost rupte orice punţi de legătură.

Centrată exclusiv pe reflecţie şi pe exprimarea unor concluzii, lupta dusă de Stephen îl opune unui „proteu al intelectului" (Blamires, 1996: 14). Deşi se deplasează pe coasta mării, nu-l preocupă nici peisajul, nici frumuseţea (sau ariditatea) peisajului, ci o chestiune intelectuală de-o maximă abstracţiune: şi anume, înţelegerea felului în care, deşi ineluctabilă, realitatea ni se înfăţişează sub o multitudine de înfăţişări. Mai precis spus, modalitatea prin care ochiul percepe lumea înconjurătoare, în necontenită prefacere şi evoluţie a formei, culorii şi consistenţei. Prima expresie a dialogului are materialitatea unei inscripţii dăltuite în bronz: „ineluctabilă modalitate a vizibilului". O afirmaţie tare, care deschide discuţia, dar limitează percepţiile. Semnificaţia e cât se poate de clară: fiinţa umană intuieşte realitatea prin văz. Nu doar realitatea materială, ci şi pe aceea mentală – deoarece gândirea însăşi este o exprimare a vizibilului.

Realitatea e citită prin *semnăturile* ei („signatures of all things"), prin semnele presărate pe pământ: marea cu conţinutul, mişcările („fluxul") şi împrejurările ei, obiectele utile ori resturile nefolositoare. Ochiul percepe mai întâi culorile – culori pe care deja le ştim din descrierile anterioare: marea „verde-flegmă", argintiul-albastru al depărtărilor, rugina ghetei abandonate pe mal. Trimiterea la Jakob Boehme e mai mult decât evidentă: misticul german identificase măreţia Creaţiei dumnezeieşti în felul unic de a amprenta realitatea, în formele, însuşirile şi urmele lăsate asupra facerilor sale. În *Signatura Rerum* (Semnătura tuturor lucrurilor), aşa după cum au identificat textologii preocupaţi de aluziile şi de reţeaua intertextuală din *Ulysses*, Jakob Boehme a vorbit într-un limbaj pe care Stephen Dedalus şi l-a apropriat până în cele mai mărunte inflexiuni:

„Tot ceea ce e vorbit, scris sau învăţat despre Dumnezeu e prostesc şi lipsit de sens fără cunoaşterea semnăturii: pentru că ea îşi are originea într-o conjectură istorică, din gura altuia, pe când spiritul fără cunoaştere e sterp; dar dacă spiritul îi face cunoscută semnătura, atunci înţelege limbajul celuilalt; mai mult, înţelege cum s-a revelat spiritul (din esenţă, prin principiu) în sunet prin voce. Pentru că deşi văd pe cineva vorbind, învăţând, rugându-se ori scriind despre Dumnezeu, şi cu toate că aud şi citesc şi eu aceleaşi lucruri, nu-mi e de ajuns ca să-l înţeleg; dar dacă sunetul şi spiritul semnăturii şi asemănării lui intră în propria mea asemănare şi îşi imprimă asemănarea într-a mea, atunci pot să-l înţeleg cu adevărat şi în profunzime, fie în scris, fie vorbit, dacă el are ciocanul care să lovească clopotul meu" (Boehme, 2008: 12).

Stephen cunoaşte cu siguranţă faimoasele consideraţii ale lui Boehme şi presupune că ele îi sunt familiare şi cititorului. Dar eroul nu insistă asupra complicatului mecanism prin care două conştiinţe trebuie să ajungă la ajustare reciprocă pentru a face posibilă cunoaşterea. Pentru el, lucrurile sunt clare. Ce-l preocupă e felul în care o informaţie anterioară îşi croieşte drum printre „meandrele gândirii" supuse unui permanent proces de ajustare la realitate. Intuitiv, el ştie că *semnele colorate* se impun cele dintâi privirii, ca nişte ambasadori ai obiectelor, ca avangarda unei realităţi încă indistincte. Dar încă mai sigur e că îşi însuşise teoria lui George Berkeley, episcopul de Cloyne, privitoare la felul în care sunt percepute obiectele: mai întâi sub forma unor „semne colorate" şi abia apoi ca lucruri propriu-zise.

Dar Stephen mai face un pas – la propriu şi la figurat: încearcă să-şi imagineze lucrurile folosind auzul. Exemplul lui Berkeley e urmat (şi folosit) aproape *ad litteram* – nu însă

înainte de a-i îngădui minţii să coboare veritiginos în Antichitate, cercetând autoritatea supremă în studiul simţurilor şi al relaţiilor acestora cu sufletul – Aristotel. Berkeley este un maestru al metodei intuitive, astfel încât invocarea lui e o garanţie că lucrurile complicate pot fi explicate fără efort:

„…ideile de spaţiu, exterioritate şi lucruri aflate la o anumită distanţă nu sunt, strict vorbind, obiectul văzului; ele nu sunt percepute altfel de ochi decât de ureche. Stând în biroul meu, aud o caleaşcă mergând pe stradă; privesc prin fereastră şi o văd; ies afară şi urc în ea; astfel, limbajul obişnuit ne-ar determina să credem că am auzit, am văzut şi am atins acelaşi lucru, respectiv caleaşca. Dar e dincolo de orice dubiu că ideile induse de fiecare simţ sunt cât se poate de diferite unele de altele: dar observând că de regulă ele se manifestă împreună, se spune despre ele că ar fi unul şi acelaşi lucru. Prin variaţia sunetului am perceput distanţa la care se află caleaşca şi ştiu că se apropie înainte s-o văd. Astfel că eu percep distanţa prin ureche, întocmai cum o fac cu ajutorul ochiului" (Berkeley, 2008: 26).

Aristotel intră în scenă prin sintagma „limite ale diafanului", dedusă din discuţiile purtate în *Parva naturalia*, secţiunea *De sensu et sensibilius*, precum şi în *De anima*. „Transparentul"/„diafanul" analizat de filozoful grec e o însuşire comună a obiectelor, o „natură" a lor, care atunci când ajunge la anumite limite dă obiectelor culoare. În mintea lui Stephen, „culoarea" şi „diafanul" se asociază în mod spontan, prin rememorarea cursurilor de filozofie aristotelică. Acest lucru se petrece „în corpuri", şi nu în aer, ceea ce îl determină pe tânărul artist să deducă, legitim, că „el avea ştiinţă de ele ca trupuri, înainte de a le şti colorate". El, adică Aristotel. Cum anume? Prin experienţă empirică – „dându-se desigur cu ţeasta de ele". Cu scăfârlia lui cheală, de „milionar", de „maestro di color che sanno". Ultima descriere îi aparţine lui Dante, în *Infernul,* unde Aristotel e văzut drept „maestru al celor ce ştiu". În privinţa averii lui, lucrurile sunt incerte. E posibil ca James Joyce să fi speculat anumite informaţii neverificate, din Evul Mediu, dar e de asemenea plauzibil ca el să fi construit, prin alunecări de sensuri şi imagini, în stil proteic, o nouă perspectivă, dacă nu şi o nouă realitate.

Spre o astfel de ipoteză înclină şi J. Mitchell Morse, care interpretează într-o manieră sofisticată, uzând de tehnica loviturii de biliard, cuvintele lui Joyce: construcţia „era chel şi milionar" nu i s-ar aplica lui Aristotel, ci altui filozof: „Sintagma «semne colorate» îl sugerează pe Berkeley, care spunea că ochiul nu vede – retina nu percepe – obiectele în sine, ci doar lumina reflectată sau emanată de ele, «în toate

felurile şi culorile», astfel că atunci când spunem că vedem un obiect noi confundăm semnul cu lucrul semnificat: şi, de vreme ce Berkeley în al treilea dialog, Secţiunea 13 din *Alciphron* aduce eticii lui Shaftesbury acelaşi tip de obiecţii ca lui Aristotel, şi deoarece Shaftesbury era pe deasupra chel şi milionar, cred că avem de-a face cu o modificare proteică rapidă în care sunt incluşi toţi trei filozofii" (Morse, 2002: 37).

Prin tripla ei identificare, această atribuire are meritul de a se înscrie în spiritul asocierilor extreme pe baza cărora e construit capitolul – ba chiar întreg romanul. De altfel, printr-o turnură ironică a frazelor (de fapt, un joc aliterativ), Joyce/Stephen admite că lucrurile pot fi percepute simultan şi ca faţă, şi ca revers. Diafanul devine opacitate – adiafan – atunci când se depăşeşte o anumită limită. Adică atunci când realitatea poate fi definită, bombastic, prin determinaţii perfect arbitrare, ba chiar absurde. „Dacă-ţi intră cele cinci degete prin ea e poartă, dacă nu – uşă" – e rescrierea parodică a felului în care unul din caii de bătaie ai lui Joyce, Dr. Johnson, definea în *The Dictionary of the English Language* din 1755 cuvântul *door*: dacă e la casă e „uşă", dacă e la clădire e „poartă"… Ca şi cum acest mod de a percepe lucrurile conţine ceva magic, paragraful se încheie cu un îndemn în aceeaşi cheie absurdă: „Închide ochii şi priveşte".

În plan real, Stephen chiar asta face: închide ochii pentru a comuta capacitatea de percepere a lucrurilor de pe văzul aristotelician pe auzul berkeleyan. Sunetul algelor strivite şi al scoicilor fărâmiţate sub picioare produce o schimbare de persoană: cel care străbate spaţiul e un *you* impersonal („You are walking through it howsoever"), recompus însă imediat într-un eu al asumării noii experienţe, dar într-un alt regim, al temporalităţii: „I am, a stride at a time". Stephen experimentează, într-o scurtă iluminare, faptul de a percepe spaţiul în regim temporal şi timpul în regim spaţial: el are astfel revelaţia *Nacheinander*-ului, a alăturării, a obiectelor aflate unele lângă altele. A făcut însă această descoperire întocmai lui Berkeley, prin auz – „ineluctabila modalitate a audibilului", punctează el imediat –, devenit instrument de cunoaştere a lumii.

Stephen se îndeamnă pe sine să deschidă ochii, pentru a-şi contempla revelaţia, dar rezistă ispitei, imaginându-se căzând de pe stânca definită în termeni hamletieni („care moţăie deasupra mării"), dar constatând totodată că se „descurcă destul de bine în întunecime". Şi că în felul acesta experimentează şi *Nebeneinander*, adică însuşirea lucrurilor de a urma unul altuia. Dacă mai sus prin *Nacheinander* punea o etichetă spaţialităţii, prin cădere, „ineluctabilă" şi ea, desigur,

prin *Nebeneinander* Stephen evocă temporalitatea. Plimbarea pe faleza Sandymount îşi relevă astfel şi un alt strat. Ea nu e o simplă deplasare visătoare în golful Dublin, ci şi un exerciţiu spiritual asumat pe deplin.

Într-o lectură mitologizantă, ea poate fi definită drept o încercare „de a pătrunde mirajul fluctuant al fenomenalităţii şi de a intui substanţa ascunsă (ori viul) din spatele, de după, de dedesubtul şi dinăuntrul modalităţilor, ale formelor vizibile de spaţiu şi timp" (Campbell, 2003: 63). Cele două concepte citate mai sus sunt împrumutate din *Laocoon* al lui Lessing. E vorba, mai bine zis, de definirea lor, pentru că în formula citată ele apar doar la Schopenhauer. Lessing întrebuinţează, conform lui Campbell, termenul *Aufeinander*. Dualitatea descrie diferenţa dintre artele temporale (muzica şi poezia) şi artele spaţiale (pictura şi sculptura) – dar asta nu înseamnă că Stephen construieşte un discurs artistic. El doar gândeşte viaţa în termenii artei, prin asumarea subtilei mecanicităţi caracteristice acesteia.

Excluzând „modalitatea vizibilului", Stephen se simte inundat de senzaţii care subliniază materialitatea spaţială. Încălţat cu pantofii şi ciorapii lui Buck Mulligan, el pare a fi prelungirea şi continuarea („at the end of his feets") prietenului său, într-un fel de erotism sartorial, o refacere pe cale textilă a intimităţii atât de greu de definit dintre ei (e drept, pantalonii pe care-i poartă nu au fost ai lui Buck, de vreme ce acesta îşi manifestase oroarea faţă de felul în care e îmbrăcat Stephen). O relaţie care are, şi ea, girul mitologic: ghetele solide ale lui Buck par a fi fost confecţionate de Los, demiurgul din poemul lui Blake, întrupare a imaginaţiei creatoare. Don Gifford şi Robert J. Seideman atrag atenţia asupra unei spectaculoase imagini dintr-un alt poem al lui Blake, *Milton*, unde marele poet din secolul al XVII-lea pătrunde în fiinţa lui Blake prin piciorul stâng, încălţat în sandale de aur şi pietre preţioase…

Există aici şi o altă posibilitate de a citi comica „identificare" prin intermediul pantofilor. Sugestia de profunzime e că dacă n-ar exista spaţiul, acel jucăuş *Nebeneinander*, atunci identitatea temporală a individului, *Nacheinander*-ul, ar fi anulat, iar el, Stephen, ar fi Buck Mulligan! Speculaţia nu e chiar atât de absurdă, de vreme ce toţi gânditorii invocaţi pe parcursul demonstraţiei de mai sus favorizează identificarea obiectelor şi a fiinţelor pornind de la însuşirile lor exterioare spre cele interioare. Or, ce poate fi mai exterior decât… o pereche de pantofi?

Plimbarea lui Stephen dobândeşte dimensiuni trans-umane, fiind echivalată cu o păşire în domeniul infinitului. E o plimbare mitică, în felul ei, pentru că îl ajută pe Stephen să

înţeleagă felul în care se naşte, în poezie şi muzică, ritmul. Sunetul scoicilor zdrobite sub picior are o valoare materială, deoarece echivalează cu banii („scoică” în limbaj argotic înseamnă „bani”). Dar nu acesta e lucrul cel mai important, deşi tocmai i-l confirmase „dominie” Deasy – întrebuinţarea acestui termen din dialectul scoţian („învăţător”, „pedagog”) ar putea fi o sugestie a legăturii indisolubile, în conştiinţa populară, dintre scoţieni şi bani… Important e că prin conştientizarea existenţei sunetelor din natură, prin accentuarea *Nacheinander*-ului, Stephen intuieşte importanţa ritmului pentru naşterea poeziei. Distihul pe care-l rosteşte ilustrează spontan această revelaţie: „Won’t you come to Sandymount/ Madeline the mare”.

Are mai puţină importanţă dacă Stephen a parodiat numele unui personaj notoriu din perioada anilor 1880-1920, Madeleine Lemaire, autoarea unor picturi de gen, acuarele, cea mai mare parte cu teme florale. Multe dintre ele au însă un pronunţat caracter erotic (*Phoebe*, *Bacanta*, *Voluptatea* şi *Ofelia*, aceasta din urmă tratată într-o manieră cvasi-psihanalitică: privirea învăpăiată de dorinţă, nuditatea agresivă şi încordarea vampirică a unei femei a cărei nebunie îşi are originea în frustrarea sexuală), ceea ce-l îndreptăţeşte pe Joyce/Stephen să dea glas micii creaţii poetice cu tentă lubrică. „Madeleine Lemaire” devenită „Madeline iapa” e şi forma prin care marginalul Joyce se va fi răzbunat pe vedeta saloanelor pariziene unde i-a prezentat unul altuia pe Reynaldo Hahn şi Marcel Proust. Jean-Yves Tadié afirmă că prietenia dintre cei doi s-ar fi dezvoltat şi cimentat sub privirile ei binevoitoare (v. Tadié, 1996: 338-344). S-a afirmat chiar că ea ar fi, în *À la recherche du temps perdu*, unul din modelele pentru autoritara, dominatoarea Madame Verdurin.

Acest ritm primar (sau primordial) se impune urechii personajului pentru a-i atrage atenţia asupra competenţei sale profesionale: el nu percepe doar sunete, ci e capabil să le descrie în termeni ştiinţifici: „tetrametru acatalectic de iambi în marş”. Ţinând cont de jocul de cuvinte mai sus invocat, „marşul” nu i se pare potrivit şi-l înlocuieşte – nu doar din motive tehnice – cu „la galop”, profitând şi de ritmul interior al cuvintelor „deline the mare”, decupate din distihul deocheat prin care sugerează muzicalitatea naturală a universului perceput cu ochii închişi.

Deschizându-i, însă, descoperă o realitate complet diferită de aceea la care renunţase, ca şi cum noul simţ – văzul – l-ar fi anulat complet pe cel anterior – auzul. Pentru o clipă, îl cuprinde îngrijorarea că transparenţa lumii cunoscute va deveni *adiafană*, adică opacă, inaccesibilă. Spaima e alungată

printr-un italienesc *basta!*, care-i serveşte drept încurajare, dar şi ca punte de legătură spre ceea ce vede efectiv – pe fundalul imnului *Gloria Patri*, elogiu adus Fiinţei Supreme, adică Eternităţii. „Madeline the mare" se transformă în două *Frauenzimmer* ce coboară „prudent", ca şi cum ar fi avut ceva de ascuns, dinspre terasa Leahy. Cuvântul german, care descria cândva „doamnele de salon", este atribuit batjocoritor, de vreme ce umbletul femeilor – de profesie moaşe – e târşit, iar „picioarele crăcănate" li se înfundă în „nisipurile cleioase".

Fără să ştie, ele sunt integrate unui peisaj mai amplu, în care, alături de Stephen, se află, invocat ca autor al descrierii mării drept „mama noastră cea măreaţă", şi „Algy", poetul Swinburne. Deloc flatant, felul în care le percepe mai întâi în exterioritatea lor (*Nebeneinander*) conduce la ideea unei infracţiuni. De vreme ce una dintre moaşe e Florence McCabe, sora infirmierei de la maternitatea unde s-a născut şi el, în „bocceluţa de moaşă" nu poate fi decât un copil mort… Imaginea macabră, a ombilicului atârnând al nou-născutului, virează imediat într-o viziune de-o scabroasă măreţie: „aţele" tuturor oamenilor sunt legate de punctul de origine al întregii umanităţi. Nu e singurul fascinat de această ipoteză, ea fiind comună „călugărilor mistici", despre care se spunea că au obiceiul să-şi contemple buricul.

Perspectiva este, în ciuda limbajului infernal, paradiziacă. O trimitere la cartea *Facerii* aşază viziunea în descendenţă biblică. „Will you be as gods?" e o interogaţie care preia întocmai afirmaţia Şarpelui/Satanei în momentul ispitirii Evei. Printr-o întorsătură suprarealistă, cordoanele ombilicale devin fire telefonice pe care cel poreclit Kinch de către Buck Mulligan sună în Edenville/Oraşul Paradis pentru a vorbi cu alfa, numărul zero zero unu – dubletul alfa/aleph urmat de unitate, numărul celei dintâi fiinţe a Universului. Invocarea Evei – soaţa primului bărbat, Adam Kadmon – ridică însă o chestiune esenţială: fiind fără păcat, nedând încă naştere vreunul copil, Eva nu avea ombilic. Dar asta nu înseamnă că „pântecele fără pată" nu e roditor: el va zămisli şi va dăinui „dintru veşnicie întru veşnicie", prin forţa de supravieţuire a păcatului.

O nouă glisare – de la pântecele (H)Evei la cel al propriei mame – dă consistenţă psihanalitică *proteiformităţii* capitolului. Descriindu-şi condiţia de păcătos, „făcut, nu conceput", el invocă păcatul părinţilor, al mamei dispărute şi al tatălui, „bărbatul cu vocea mea şi cu ochii mei" – caracteristici care trimit la identitatea hamletiană, unde mama are „cenuşă în suflare", iar fiul e întruparea propriului tată. Joyce pregăteşte astfel ilustrarea conceptului de consubstanţialitate, a unirii în

aceeaşi persoană a tatălui şi a fiului. Chestiunea apare explicit, fiind consecinţa unei *lex aeterna* care domină relaţiile dintre părinţi şi copii.

Printr-o nouă asociere ideatică, Stephen îl invită pe Arius, întâi-stătătorul bisericii creştine din Alexandria din secolele al III-lea şi al IV-lea, a cărui principală teorie – care avea să ducă la primul conciliu ecumenic de la Niceea – se referea la superioritatea lui Dumnezeu-Monarhul asupra Fiului Isus, adică la respingerea explicită a consubstanţialităţii şi, implicit, a Treimii, să arbitreze situaţia teoretică fără ieşire în care se află. Stephen nu intră în detaliile marii polemici a creştinismului timpuriu şi preferă invocarea (împrumutând vocabularul scatologic al lui Buck Mulligan) a împrejurărilor în care acesta a murit („într-un closet grec", „cu părţile din dos înfundate"). E drept, Stephen îl compătimeşte, definind memorabil atât identitatea, cât şi destinul: „ereziarh urmărit de stelele rele, […] cu mitra îngemănată cu cârja, înscăunat pe tronul său, văduv al unui episcopat văduvit".

Şi a mai lăsat ceva: o concepţie pe care Stephen o rezumă într-un cuvânt-valiză, *contransmagnificandjewbangtantiality,* a cărui decodare a constituit întotdeauna deliciul exegeţilor joyceeni. Nu e însă foarte dificil să pătrunzi sensurile acestei construcţii lingvistice monstruoase. E suficient să decupezi cuvintele şi să le cauţi înţelesurile pentru a descoperi ce voia să comunice personajul. Există, mai întâi, prefixele CON- şi TRANS-, corespunzătoare sufixului -(TANTIAL)ITY. În partea mediană, MAGNIFICAND, apoi JEW şi, în fine BANG. Recompuse, ele alcătuiesc o sinteză sui-generis a bătăliilor în care a fost implicat Arius. Obţinem astfel cuvintele CONSUBSTANTIALITY şi TRANSUBSTANTIALITY, referitoare la două doctrine care au frământat catolicismul.

Cea dintâi susţine că Dumnezeu Tatăl şi Isus Fiul sunt două entităţi unite în aceeaşi substanţă. A treia entitate, Sfântul Duh, personifică legătura dintre Cei Doi. A doua, „transsubstanţialitatea", ori, ca proces, „transsubstanţierea", trimite la „misterul central al liturghiei catolice, la momentul când preotul spune «Acesta este trupul meu» (*Hoc est enim corpus meum*), cuvinte prin care, aşa cum le descrie Biserica, pâinea şi vinul slujbei sunt transsubstanţiate, adică schimbate (la propriu, conform doctrinei catolice) în trupul şi sângele lui Cristos" (Campbell, 2003: 72).

MAGNIFICAT e un cuvânt din repertoriul liturghiei catolice prin care Sfânta Fecioară îl preamăreşte pe Dumnezeu („Ferice de aceea care a crezut; pentru că lucrurile care i-au fost spuse din partea Domnului se vor împlini. Şi Maria a zis: «Sufletul meu măreşte pe Domnul»" (Luca, 1: 45, 46).

Lecturile critice ale acestui pasaj au subliniat semnificaţiile de profunzime ale Crezului, născut din axioma că Dumnezeu se află în interiorul fiecărui om – de vreme ce nu el, nu glasul său, ci sufletul îl adevereşte. Cuvântul JEW/ EVREU din partea mediană a cuvântului-valiză subliniază faptul că toate aceste controverse îl au drept figură centrală pe Isus, evreul care a modificat radical destinul unei mari părţi a omenirii.

Prezenţa lui BANG are o dublă semnificaţie. La un prim nivel, ea sugerează intensele dezbateri – veritabile crize – care au avut loc între doctrinarii creştini pornind de la tezele lui Arius şi care au împins la confruntări pline de consecinţe dramatice, inclusiv la excomunicarea şi exilul celui perceput drept o primejdie pentru catolicism. La un alt nivel, cuvântul transcrie concepţia lui Stephen despre Dumnezeu. În capitolul anterior, el îl definea drept „un strigăt în stradă", drept manifestare concretă a haosului primordial. Cuvântul apare spre finalul bizarei construcţii lingvistice *contransmagnificandjewbangtantiality* pentru a sugera că nu există o altă finalitate a tuturor acestor zbateri care au făcut victime şi au creat martiri decât voinţa lui Dumnezeu.

Toate acestea sunt convocate de Stephen nu pentru a-şi etala erudiţia religioasă. De altfel, ar fi un lucru inutil, de vreme ce cuvintele cărţii sunt transcrieri ale gândurilor care-i trec prin minte, nefiind destinate comunicării. Sunt chestiuni care-l frământă, cărora încearcă să le găsească o soluţie. Referinţa principală a cuvântului-concept analizat mai sus se află în credinţa că *tatăl* şi *evreul* au un rol decisiv în viaţa lui. Cu alte cuvinte, tatăl său – altul decât Simon Dedalus, cu care întreţine legături problematice, care merg de la ignorare la conflict deschis – trebuie să fie un evreu. Intrarea în scenă a lui Leon Bloom, în capitolul următor, se produce astfel cât se poate de natural. El este cel Aşteptat, Tatăl ales pentru a da sens vieţii Fiului.

Revenind în lumea reală, Stephen nu se desprinde cu totul de referinţele livreşti. Aerul are o consistenţă hamletiană, e „nipping and eager" („pătrunzător şi rece"), aşa cum i-l descrie Horatio prinţului danez, iar valurile sunt asemenea armăsarilor lui Mananaan („cai de mare cu coamele albe"). Aici, încifrarea e dublă: procedeul metamorfic e însoţit de invocarea omologului celtic al lui Proteu, Mananaan MacLir, un zeu cu multiple faţete în ciclurile narativ-poetice ale irlandezilor, de la *Serglige Con Culainn* la *Echtra Cormaic maic Airt* şi *Lebor Gabála Érenn*. Singurul element al realităţii îl constituie scrisoarea lui Deasy, pe care Stephen s-a angajat s-o propună spre publicare. Dar şi respectarea promisiunii de a se prezenta,

la douăsprezece şi jumătate, la locul de întâlnire cu Mulligan şi Haines.

Alternanţa de voci (persoana a treia ne informează: „Îşi încetini paşii", pe când vocea interioară exprimă starea dilematică. „Mă duc la mătuşa Sara sau nu?") şterge pragul dintre real şi imaginar. Printr-o *consubstanţiere* a vocilor, Stephen vorbeşte atât cu glasul propriu, cât şi cu al tatălui său, într-o vizită imaginară la mătuşa Sara şi unchiul Richie. În confuzia de voci, se desprind referinţe la identitatea lui Stephen, Icarul fără ambiţii („N-a fost şi el în stare să zboare mai sus?", se întreabă glasul tatălui, făcând referire la preocupările mult prea banale ale fiului), „artistul" ironizat, dar şi percepţia lui asupra familiei, talmeş-balmeşul existenţial din care nu se înţelege mare lucru. Indistincţi ca indivizi, ca profesii şi comportament – din cei doi fraţi maturi unul e trompetist, celălalt un fel de contabil public –, ei par personaje din ultima operă de mare succes a cuplului Gilbert and Sullivan, *The Gondoliers, or The King of Barataria*. Aluzia la operă, prin sintagma „onorabili gondolieri", se referă la faptul că moştenitoarea tronului Baratariei nu se poate mărita, deoarece prinţul promis fusese substituit cu copilul gondolierului care-l avea în grijă. La fel, membrii familiei unchiului Richie Goulding nu pot fi distinşi unii de alţii, de parcă ar fi un conglomerat – aşa cum atestă şi exclamaţia exasperată: „O, Dumnezeule înlăcrimat, în ce familie am intrat!".

Secvenţa e o „scenă de gen" în stilul picturilor ironice ale lui William Hogarth, de-un comic irezistibil, pline de mişcare şi energie, dominate de învălmăşeala gesturilor şi a cuvintelor. Tatăl autoritar, Richie, contrastează cu fiul nătăfleţ Walter, paralizat, „chiorându-se în zadar după un scaun". Limbajul, gesturile şi comportamentul unchiului Richie sunt cele ale unui autocrat discreţionar, ale stăpânului medieval obişnuit să comande. Ascuns în spatele autoritarismului domestic, el nu mai e slujbaşul umil, ci un personaj care imită manierele lorzilor, chiar dacă metodele sale de comunicare sunt şuieratul şi fluieratul. Întreaga desfăşurare de forţe are drept obiect etalarea prosperităţii („adu scaunul nostru de Chippendale") şi demararea unui mic chiolhan.

Totul nu e însă decât o farsă, de vreme ce produsele din casă nu sunt whiskey-ul şi heringii, ci doar nişte „pilule contra durerilor de spate". Sărăcia lucie a irlandezilor, invocată de Stephen, îşi găseşte pe „domeniul Goulding" o ilustrare copleşitoare. În fond, totul e joc al imaginaţiei lui Stephen, iar lumea pe care o evocă e cea a operei: o îmbinare a comicului cu tragicul – de la opera bufă a lui Gilbert şi Sullivan, la

dramatismul *Trubadurului* lui Verdi, început şi sfârşit prin îndemnul *All'erta* –, finalul aparţinându-i lui Ferrando, pe care unchiul chel, cu braţe solide, îl impersonează cu multă graţie: „Fluierul lui melodios răsună iar, frumos nuanţat, frânturi de arie, şi bate toba cu pumnii pe genunchii înfofoliţi în pătură". Scena imaginară se încheie sub semnul etern-salvator al muzicii, arta în spatele căreia irlandezii şi-au ascuns de atâtea ori dramele şi visele.

Printr-o nouă cezură-transformare, acţiunea revine din imaginaţia lui Stephen pe malul mării. Trecerea este marcată de consemnarea stării vremii: „Acest vânt e mai dulce". Acest vânt: briza din lumea reală, opusă taifunului de gânduri şi imagini care tocmai îi brăzdaseră conştiinţa. Revenirea pe malul mării durează doar o secundă, pentru că sărăcia constatată mental se înşurubează imediat într-o situaţie anterioară, când, la Clongowes, se lăuda că aparţine lumii bune, că era înrudit cu notabilităţi ale zilei. Apelând, pedagogic, la raţiune, Stephen se consolează cu gândul că frumuseţea se află „în altă parte". Ca artist, în minte îi vin adevăratele frumuseţi, cele dobândite în biblioteca Marsh, unde-l citea pe misticul apocaliptic Joachim Abbas (de Floris), autorul profeţiei privitoare la cele trei domnii asupra istoriei: a Tatălui, a Fiului şi a Sfântului Duh. După cum se observă, aceste teme îl obsedează pe erou nu doar în dimensiunea biografiei imediate, ci şi la nivelul profunzimilor teoretice.

Toate aceste învăţături se dovedesc inutile, de vreme ce sunt asemănătoare biblicelor „profeţii în pustiu", pe care gloata adunată în jurul catedralei nu le poate pricepe. Învăţăturile lui Joachim Abbas îl evocă însă imediat pe Jonathan Swift, într-o postură apocaliptică, „urându-şi seminţia" şi călărind înspre sălbăticie asemeni „cailor raţionali", Houyhnhnms, din *Călătoriile lui Gulliver*. Printr-o asociere de imagini, în mintea lui Stephen se perindă personaje cu feţe cabaline din propria biografie: Temple, Mulligan, reverendul Campbell (cunoscut încă din *A Portrait* drept Foxy Campbell). La rândul ei, legătura dintre Abbas şi Swift are o dublă articulare: pe de o parte, Swift e văzut prin lentila unei fraze a lui Abbas (*Descende, calve, ut ne amplius decalveris* – „Coboară, chelule, înainte de a deveni mai chel"), pe de alta, cei doi sunt personaje într-o proză a lui W. Butler Yeats, *The Tables of Law*.

Tabloul conturează un spaţiu confuz, al amintirilor şi aspiraţiilor. Universul eroului pare populat de preoţi (pe unul tocmai îl văzuse îmbăindu-se, celălalt e propria lui proiecţie, un om al bisericii eşuat), multiplicaţi în sunetul clopoţelului din timpul slujbei – „jos, sus, înainte, înapoi". O paradă

inutilă, contrazisă de „doctorul invincibil”, Occam, care în *Tractatus de Sacramento Altaris* demonstrează unicitatea trupului christic, în ciuda pretenţiei preoţilor de a reprezenta multiplicări, prin slujba religioasă, ale acestuia. De altfel, întregul episod e „un studiu sceptic al percepţiei”, o tăietură prin „nivelele obscure ale epistemologiei cu ajutorul briciului filozofic al lui William Occam. Stephen se întoarce la datele senzoriale primare percepute de minte şi încearcă să judece primele principii ale cunoaşterii umane. El se străduie să aducă la suprafaţă rădăcinile pre-lingvistice ale artei ca imagine şi gest – «experienţa trăită», primordială a văzului şi auzului” (Henke, 1978: 53).

Paralizia Irlandei, abstractă şi dureroasă, este suma paraliziilor individuale, a neputinţelor acumulate prin secole. La Dryden, care se adresa confratelui truditor pe câmpul literelor – „Vere Swift, n-ai să fii niciodată poet” –, constatarea sună a răfuială. În mintea personajului („Vere Stephen, n-ai să fii niciodată un sfânt”) e chepengul mortuar ce cade peste o întreagă lume de aspiraţii. Însăşi Irlanda, numită de Joyce, prin adaos la formula medievală, „insulă a sfinţilor şi a înţelepţilor”, nu e decât adăpostul acestor conştiinţe torturate, incapabile să se elibereze de blestemul propriilor aspiraţii. Neputând să se înalţe în văzduh, Stephen coboară în bolgia sexualităţii, amintindu-şi cum se lăsase dominat de obsesii lubrice, ajungând să urle în stradă, într-o acută materializare a ispitei, „femei goale! femei goale!”.

Dedublat şi torturat, prins între pasiunile trupeşti şi aspiraţiile intelectuale, Stephen trece în revistă opera pe care-ar fi putut-o crea, volumele care-ar fi stârnit admiraţia generală: cărţi cu titluri enigmatice, „cu litere în loc de titluri”, asemeni unor imaginare discursuri filozofico-ştiinţifice şi tratate alchimice. Potenţial, ele erau cuprinse în epifaniile „scrise pe foi verzi ovale”, „manifestările spirituale bruşte” despre care ştim din *Stephen Hero* şi care l-ar fi transformat într-un nou Pico della Mirandola, citit şi admirat în biblioteca din Alexandria, dar şi în lumea înţelepţilor orientali. Acest mic spectacol erudit şi comic, pigmentat cu aluzii la *Hamlet* („Ay, very like a whale”) şi la stilul digresiv al lui Walter Pater, întăreşte postura de *homo ludens* pe care, la nivel mental, Stephen şi-o asumă în totalitate. Luciditatea îl împinge să-şi trateze scrierile anterioare, vinovate de-un romantism edulcorat, cu multă asprime. Însă ideea epifaniei, deşi batjocorită („deeply deep”/„adânc de adâncă”), se impune drept ax central al întregului demers, al substituirii revelaţiei – unice – a lui Isus în faţa magilor cu o succesiune, o multitudine de „arătări” banale, prin care percepţia ia în posesie realitatea.

Aşchiile textului se recompun – prin „gândul care e gândul gândului" – într-o entitate având perfecţiunea formală visată de Toma d'Aquino. Aceasta îl readuce pe Stephen la una din obsesiile fundamentale, deja prefigurate de numele său, accentuată în dialogul imaginar cu Ispititorul care simte tentaţia „de a fi asemeni zeilor". Soluţia propusă de Acela („Priviţi-vă buricul") reprezintă de fapt îndemnul de a coborî în centrul propriului labirint de senzaţii, percepţii şi intuiţii. Cu aerul că dispreţuieşte o astfel de postură, Stephen nu face, în întregul capitol, decât să-şi exerseze instrumentele de sondare a subconştientului dominat de fantomele trecutului şi chinuit de neputinţa de a da sens unei istorii încărcate de păcat şi întuneric. „Insula sfinţilor" e, de fapt, „insula scoicilor goale", a fiinţelor umane lipsite de conţinut.

Universului vâscos al subconştientului îi corespunde o realitate fenomenală alcătuită dintr-o materie coşmarescă: „Nisipul zgrunţuros îi pierise de sub picioare. Ghetele îi treceau iarăşi peste o magmă umedă plescăitoare, cochilii tăioase ca briciul, pietricele strivite cu zgomot, care se înfundau peste alte nenumărate pietricele, lemnul trecut ca printr-o sită de viermele corăbiei, o Armada pierdută. Pânzele nesănătoase de nisip aşteptau să-i sugă tălpile peste el păşind, suflând în sus o respiraţie cu iz de canal, un mănunchi de ierburi de mare mocnite în foc marin sub amestec de bălegar şi cenuşă". Nu lipsesc nici în acest pasaj descriptiv aluziile culturale: „nenumăratele pietricele" apar în *King Lear*, în scena dramatică a încercării lui Gloucester de a se sinucide. Fiul său Edgar îl face să creadă că e în vârful stâncii Dover şi că, deşi se află pe malul mării, „Talazurile care se frământă/ Bătând prundişul, uite, nu se-aud,/ atât de sus suntem". Invincibila Armada spaniolă, invocată în acest context, contribuie la hiperbolizarea unei situaţii care, altminteri, era de-o banalitate extremă. În fond, Stephen nu face decât să se plimbe pe malul mării, într-o zi obişnuită, fără evenimente. Sau, mai bine spus, fără evenimente exterioare – pentru că altminteri mintea lui adăposteşte un proces alchimic de maximă intensitate.

Atingând apogeul, hiperbolicul se retrage în zona observaţiei metaforizante, în care o sticlă „îngropată până la jumătate într-un aluat de nisip" e asemănată cu o santinelă definită, la rândul ei, drept o „insulă a înspăimântătoarei sete" („dreadful thirst"), dominată de simboluri născute din obiecte banale: cămăşile puse la uscat alcătuiesc o cruce inedită, care-i evocă partea de sud a Dublinului, Ringsend. Aici, ca într-un spectacol adus în prezent din timpurile imemoriale, când oamenii locuiau în wigwam-uri, în colibe fragile, menite să le

sublinieze precaritatea, se produce revelaţia. Sticla-santinelă e, desigur, Irlanda, iar „scoicile omeneşti" sunt irlandezii incapabili să-şi învingă paralizia mentală în care par să zacă de-o eternitate.

Luat de avântul retoric, Stephen avansează prea mult şi decide să se întoarcă pe drumul pustiu, în direcţia Turnului Porumbeilor, un fort hexagonal (v. Gifford, 2008: 52), devenit ulterior o uzină electrică. (Construcţia e menţionată şi într-una din povestirile din *Dubliners*, „An Encounter".) Cuvântul „porumbel" din construcţia „*Pigeon*house" aduce în memorie o carte a lui Léo Taxil, *La vie de Jésus*, unde există o explicaţie fantezist-ofensatoare privitoare la sarcina Fecioarei Maria. Întrebată de soţul ei cine a adus-o în această „fichue position", Ea răspunde: „un porumbel". E adevărat că în simbolica biblică inocenta pasăre reprezintă un echivalent al Duhului Sfânt, dar pe Stephen gândul îl trimite şi la pasărea din cântecelul religios-licenţios al lui Buck Mulligan *Joking Jesus*, din partea întâi a romanului, precum şi la sintagma „tatăl meu e o pasăre" şi la „gâştele sălbatice" („wild geese") care vor fi invocate în paragraful imediat următor.

Paşii lui Stephen marchează, ca într-o răscruce existenţială, o ruptură în interiorul textului, o „cezură" prin care sunt despărţite lucrurile „primare" de tot „ceea ce este terminal" (Ellmann, 1972: 23). Naşterea şi creşterea, amplu evocate, sunt substituite de o disoluţie galopantă. Aparent gratuite, ele corespund logicii implacabile a discursului, venind pe coama imaginilor născute din amintirile atotprezente în mintea lui Stephen din perioada pariziană, înlocuind, subtil, „primordialitatea" notaţiilor de până atunci. Între altele, cea a unui amic, Patrice/Patrick, tânărul întâlnit la barul MacMahon, unde îşi sorb împreună paharele cu lapte. Stângist şi ateu, Patrice e fiul lui Kevin Egan, revoluţionarul irlandez exilat la Paris, care face turul cafenelelor povestindu-şi aventurile de odinioară. El e un veteran al confruntărilor războinice, cam în felul în care era şi Menelau. În figura lui legendară coexistă tripla identitate a ţăranului catolic, a anglo-irlandezului supus Ordinului de Orania şi a naţionalistului irlandez. Evocarea acestuia şi a aventurilor sale se intersectează cu seria de amintiri legate de propria lui şedere pe malurile Senei. Luptătorul pentru drepturi politice Kevin Egan este perceput drept un alter ego al său: aşa cum el visa la o ţară liberă, Stephen se imagina un profet cultural, un „înverşunat, crâncen" Columbanus.

Din experienţa pariziană nu s-a întors, la moartea mamei, decât cu exemplare din revistele *Le tutu* şi *Pantalon Blanc et Culotte Rouge* şi cu telegrama albastră (pentru a completa

astfel culorile drapelului francez) în care tatăl îl anunţa că mama (cuvântul e ortografiat *nother*, ca semn al emoţiei) este pe moarte. Şi mai poartă cu sine talentul de a amesteca, de a ascunde şi de a reinventa identităţi, precum şi plăcerea de a face toate aceste lucruri, rezumate în elogiul suprem al *quiproquo*-ului exprimat de cuvintele *Lui, c'est moi!* Aluzia la regele Louis al XIV-lea, autorul faimoasei aserţiuni „L'état c'est moi!", nici nu mai trebuie subliniată.

Rememorarea şi combinarea liberă a gândurilor şi situaţiilor pe baza unui sunet sau a unei imagini conferă textului o dinamică înşelătoare. În fapt, mişcarea e asemănătoare celei a sfredelului, care pătrunde în adâncimile minţii şi aduce la suprafaţă fragmente dintr-o materie greu analizabilă. Imponderabile şi insesizabile, multe din aluzii sunt dinadins îngropate unele în altele, ceea ce duce la diminuarea expresivităţii, la adaptarea spectacolului textului la precaritatea proiectului spiritual. Postura exilatului se dovedeşte a fi, din acest motiv, deosebit de puternică. Distanţa sporeşte senzaţia dezolării, Irlanda fiind suma dubioasă a unor emasculaţi. Patrice e comparat cu un „iepure", iar tatăl său, revoluţionarul devenit rapsod al propriilor isprăvi vitejeşti, simplu şi anonim navetist între zădărnicia gloriei trecute şi irelevanţa vieţii prezente. Pentru vânzătoarea de brânzeturi – întruchipare a omului obişnuit – nu e nicio diferenţă între irlandez şi olandez, între băutorii de absint şi eroii autentici.

Devălmăşia imaginilor, a amintirilor şi a referinţelor conferă însă fragmentului o extraordinară poezie. „Ţigaretele de praf de puşcă" ale lui Kevin Egan explodează în pagină, amestecând sintagme şi senzaţii, imagini şi personaje. O umanitate plină de energii sterile, de aspiraţii disproporţionate şi resentimente se perindă neobosit, purtată de fluxul conştiinţei în care se întretaie descrierea cvasi-fiziologică a felului în care mănâncă şi bea revoluţionarul „fără iubire, fără ţară şi fără nevastă" – probabil un ecou al cuvintelor eroinei din *Ifigenia în Taurida*, care se defineşte pe sine drept „fără bărbat, fără copil, fără ţară, fără iubire". Transcrise de Stephen, ele alcătuiesc portretul interior plin de dramatism al unui idealist decăzut, aşa cum este însăşi Irlanda. Fiziologicul şi senzualul, politicul şi violenţa, idealismul şi zădărnicia, proiectate pe fundalul unui Paris strălucitor, aşa cum e şi malul mării la Sandymount. Nostalgic, Stephen se dovedeşte a fi *mărturisitorul* unei istorii pline de grandoare şi grotesc a miturilor degradate, în care răzbat totuşi ecourile supremului model biblic: „Mâna slăbită, topită peste a mea. Ei l-au uitat pe Kevin Egan, dar el nu i-a uitat. Aducându-mi aminte de tine. O, Sioane!".

Prins între lumile imaginare, dar şi prizonier al „solului fremătător” în care i se afundă picioarele, asemeni unui Hamlet aflat pe „cărarea deasupra stâncilor”, atras irezistibil de promisiunile Elsinorului, Stephen priveşte, profilându-se tăcut şi inaccesibil, turnul Martello, a cărui cheie n-o mai are, dar în interiorul căruia presimte prezenţa celor doi parteneri-inamici, „trupurile oarbe” ale *pantersahibului* (Haines) şi a *pointer*-ului/câinelui de vânătoare (Mulligan). De-acum, pentru Stephen nu mai există drum de întoarcere. Cheia casei se află în alte mâini, tot ce-i rămâne fiind „sufletul care merge odată cu mine”, „formă a formelor” născută din intensitatea trăirii reflecţiei aristotelice.

La modul propriu, ne-metaforic, Stephen e urmărit de flux („The flood is following me”), simetric cu fluxul conştiinţei irigat de întâmplări şi imagini stocate în memorie. Dar cele două realităţi se contaminează reciproc, valurile dobândind însuşirile unei fiinţe umane care-şi înfige „toiagul într-o crestătură” a stâncii. În plan textual, situaţia e ilustrată de al doilea împrumut din realitatea imediată: leşul umflat al unui câine şi-al unei bărci îngropate în nisip. Simultan, în depărtare, apariţia unui câine viu, a cărui vedere îl sperie pe protagonist („Doamne, doar n-o să se dea la mine?”), îl obligă să se refugieze îndărătul unei perdele de evenimente istorice. Personaje din trecut păşiseră pe acelaşi ţărm unde el medita asupra felului în care timpul şi spaţiul construiesc realitatea fenomenală.

Lista cuprinde personaje istorice şi mitologice, începând cu locuitorii din preajma lacurilor, „Lochlanns”, adică „norvegienii”, vikingii din Danemarca întâmpinaţi cu securea de regele irlandez Malachi, balenele turlehyde – acelea care, în secolul al XIV-lea, în timpul unei foamete înspăimântătoare, au pătruns până la gura râului Liffey, salvându-i astfel de locuitorii din Dublin de la moartea prin inaniţie. Amintirea lor îi suscită lui Stephen viziunea primitivă a „hoardei de pitici în haine de piele, poporul meu”, care au hăcuit balenele, luptându-se cu cele trei eterne ameninţări: „foamea, molima şi masacrele”. Intensificarea lătrăturilor câinelui pregăteşte o altă temă care va brăzda romanul: cea a Pretendentului. Începând cu istoria medievală, unde fiii de regi îşi clamau dreptul la coroană împotriva unor urmaşi la fel de legitimi, ei au văzut întotdeauna în Irlanda un „paradis al pretendenţilor” – încă din vremea pretendenţilor din familia York, în secolul al XV-lea, şi a Stuarţilor, două secole mai târziu, ei s-au implicat în sângeroasele jocuri politice englezeşti.

Evocarea secvenţelor din trecut sporeşte drama actuală a lui Stephen. El îşi percepe poziţia drept un anacronism penibil

(„n-avem nevoie de abstruzităţile tale medievale”), placat pe o neputinţă cronică. Spre deosebire de Buck Mulligan, el n-ar fi capabil să salveze un om de la înec. Mai mult, aşa cum, elev la Clongowes fiind, era gata să se înece şi într-un lighean, tot astfel îşi arată paralizia în faţa „fluxului revărsându-se grăbit din toate părţile” al mării prezente şi al ipoteticei încercări de a-l trage la mal pe înecat. Stephen nu e în stare să salveze pe cineva, ba chiar s-ar îneca şi el. Ca dovadă, propria lui mamă a murit înghiţită de apele (metaforic vorbind) ale unei morţi provocate de amărăciune („bitter death: lost”).

A treia intruziune în universul său mental e reprezentată de un cuplu – stăpânii înspăimântătorului câine – pe care şi-l figurează într-o descriere heraldică. De altfel, întregul pasaj este construit prin însumarea semnelor animalităţii ce aduce moartea, acea „beastly death” invocată şi de Buck Mulligan atunci când vorbea despre mama lui Stephen. Impunător, câinele i se înfăţişează drept un cerb „pe un câmp oranj”, „colorat natural, fără coarne”. Patrupedul creează în jurul lui un spaţiu magic: marea intră cu el în dialog – sau el cu marea –, iar fiecare al nouălea val instituie, ca în credinţele celtice, o altă realitate. Protagonistul îşi dă seama de relaţia profundă cu bietul animal pe care stăpânii nu-l bagă în seamă (sunt şi ei, culegători de neant, victimele iluziei că scoicile au valoare). Întâlnirea dintre câinele viu şi cel mort marchează închiderea cercului, sfârşitul şi reluarea ciclului vieţii în cel mai prielnic loc al planetei: pe malul mării, cea care vorbeşte o limbă „îngreunată de trecut”.

Confruntarea cu dubla spaimă de apă şi de moarte redeşteaptă în Stephen vechea vină de a nu-şi fi ascultat mama, de a fi responsabil pentru moartea ei. „Trupul de câine” („dogsbody”) devine o metaforă a extincţiei, canalul de comunicare dintre acest tărâm şi lumea nefiinţei. Moartea e la fel de plină de energie precum viaţa. Drept dovadă, „the dogbody’s body” e înzestrat, ca într-o epifanie răsturnată, cu infinite capacităţi de metamorfoză. Revelaţia constă în intuirea adevărului că existenţa nu se reduce la regimul diurn, ci poate fi născută şi din profeţiile inconştientului. Câinele care-şi îngroapă osul îi reaminteşte de vulpea care şi-a îngropat bunica, iar scurtul lui jet de urină sugerează „plăcerile simple ale oamenilor sărmani”, gest eliberator pe care-l va pune în practică, aproape în acelaşi loc, şi el. Sub privirile lui, sau, mai bine zis, în mintea lui, câinele ia înfăţişarea unui pardos („panteră concepută în adulter”), ceea ce i-l reaminteşte pe Haines şi coşmarul din noaptea trecută, din turnul Martello.

Proliferând cu neaşteptată energie, visul devine premoniţie. Stephen are viziunea întâmplărilor pe care le va

trăi în cursul zilei, anticipând întâlnirea cu Leopold Bloom, perceput aici ca ghid prin cartierul bordelurilor. Un Leopold Bloom deghizat, aşa cum un alt oriental, Harun Al-Raşid, umbla prin cetatea Bagdadului travestit în straie de om simplu. Primirea făcută (în imaginar) lui Stephen e sărbătorească (el păşeşte pe „covorul roşu, de gală", având parte de-un tratament ales): i se oferă, după obiceiul iudaic al ofrandei simbolice a primelor roade către Dumnezeu, „fructe şi lactate". Dar toate acestea sunt imagini neclare, simple fulguraţii, sancţionate de folosirea unui adverb, *almost* („aproape", „cât pe ce", „pe punctul de a") într-o formulă verbală: *I'm almosting it*.

Construcţia, memorabilă, e parte din sistemul de *conversii onirice* ale realităţii, sub semnul căruia stau multe segmente ale cărţii. Stephen ia act de propriile fantasme cu un fel de uimire neîncrezătoare, percepându-se pe sine drept canalul de transmisie al unor informaţii asupra cărora nu are niciun fel de control. Treptat, el ni se relevă drept un Proteu involuntar, un vehicul în egală măsură conştient de ceea ce trăieşte şi i se întâmplă şi, parţial, prizonier al unui mecanism producător de imagini-senzaţie. Acestea ajung la cititor nu neapărat prin semnificaţia pe care o conţin, ci prin materialitatea contondentă, prin forma exterioară pe care o îmbracă. Lucrurile îi erau cât se poate de limpezi lui Joyce însuşi, care a dat următoarea explicaţie exclamaţiei uimite a lui Frank Budgen: „Da, spuse Joyce. Toate acestea ţin de caracterul proteic al lucrurilor. Totul se schimbă: pământul, apa, câinele, timpul zilei. Se schimbă şi părţile de vorbire. Adverbul devine verb" (Budgen, 1972: 55).

Focalizându-se brusc, privirea se concentrează asupra celor doi culegători de scoici, identificaţi drept *red Egyptians* – o nouă intruziune a elementului oriental în realitatea celtică, după surprinzătoarea invocare a lui Harun al-Raşid ca alter ego al lui Leopold Bloom. Cuplul e prezentat idiosincrasic şi stereotip: bărbatul e neîngrijit şi cu un aer sălbatic, iar femeia, urmându-şi smerită stăpânul („her lord"), e „iubăreaţă" şi gata să-şi vândă farmecele trupeşti, ori chiar să se ofere pe gratis, la Dublin, soldaţilor din garda regală (oraşul este identificat drept Romeville; Joyce cunoştea, desigur, sensul cuvântului „rome" ca descriind ceva „de prima mână". În acest context, e vorba de oraşul-capitală). Proiecţia nu se rezumă doar la imagine, ci şi la limbaj, care imită stilul „discursului gitan" din secolul al XVII-lea. Într-un carusel lubric, cuvintele descriu o umanitate intrată în rut: „Buss her, wap in rogues' rum limbo, for, O, my dimber wapping dell!" sunt cuvinte mai tari decât stigmatul pus cu fierul roşu. Ele transcriu cu brutalitate chinurile dorinţei sexuale ajunse în pragul nebuniei. *To buss* provine din engleza

medie, unde înţelesul era acela de sărut obscen, iar *wap* descria, îndeobşte, în literatura licenţioasă a secolelor XVI-XVIII, actul copulaţiei din perspectiva femeii.

Joyce/Stephen invocă un text cu conotaţii pornografice din secolul al XVII-lea, al lui Richard Head, scris într-un limbaj argotic pe care, parţial, îl întâlnim şi în fragmentul evocării cuplului de gitani care îşi duce veacul în cea mai sordidă parte a oraşului, în districtul tăbăcăriilor, înecat în duhoarea care îmbibă fustele femeii cu un miros pestilenţial. Conştient că a deraiat într-o zonă a sexualităţii incontrolabile, Stephen încearcă să iasă din asediul cuvintelor lascive aducându-şi aminte de o sintagmă a lui d'Aquino, „fratele porc-arici", *delectare posomorâtă*. Ea descrie starea lui Adam, cel de dinainte de Cădere, când împreunarea dintre cele două fiinţe primordiale nu era însoţită de plăcere. Stephen se simte cuprins de vină pentru că foloseşte „vorbe de borfaş", cuvinte inutile, goale de conţinut, vorbărie condamnată de călugări. Ele au formă şi consistenţă materială, dar nu au conţinut: vorbe frauduloase, care se substituie faptelor, trăind doar prin combustia negativă a păcatelor pe care le invocă.

Unghiul de vedere se schimbă din nou. Realitatea e percepută acum de *egiptenii roşii*, care cercetează cu priviri piezişe „pălăria de Hamlet" a lui Stephen. Paragraful care urmează e o improvizaţie pur lingvistică, proba de virtuozitate a poetului care se pregăteşte să-şi aştearnă pe hârtie rodul inspiraţiei. Textul conţine şi revelaţia diferenţei dintre eul conştient, al persoanei întâi, şi cel al unei persoane întâi obiectivate, străine de propria identitate – acesta din urmă fiind „întunericul care străluceşte în luminozitate". Pastişându-l mai întâi pe Shelley din drama *Hellas*, Stephen îi înfăţişează pe Adam şi Eva alungaţi din Rai (în cartea *Facerii* „sabia de flăcări a soarelui" indică momentul izgonirii: „Astfel a izgonit El pe Adam; şi la răsăritul grădinii Edenului a pus nişte heruvimi, care să învârtească o sabie învăpăiată, ca să păzească drumul ce duce la pomul vieţii" – 3: 24). Cel alungat este el însuşi, obligat să meargă spre soare-apune, dar privirea lui o urmăreşte pe femeia care poartă cu sine povara. Fiică a Egiptului sau Evă, ea pare condamnată să facă acelaşi lucru, redat printr-o serie de verbe perfect sinonime (v. Gifford, 2008: 62) care exprimă actul deplasării îngreunate.

Jocularitatea lui Joyce atinge aici virtuozitatea. El nu se mulţumeşte doar să găsească o serie sinonimică perfectă, ci foloseşte cuvinte care provin din limbi diferite. *To trudge,* deşi are o origine necunoscută, e atestat încă în 1835. E foarte probabil că vocabula aparţine – prin sonoritate – fondului anglo-saxon; *schlepp* (cu varianta *schlep*) provine din idiş; *to*

*train* e împrumutat din franceza veche, care, la rându-i, l-a preluat din latina vulgară, *traginare*; *to drag* e un verb din Old Norse; *to trascine* nu e atestat în engleză, dar e o împământenire transparentă a italienescului *trascinare*. Rolul acestui mic tur de forţă lingvistic ţine de strategia lui Joyce de a construi semnificaţiile: „Textura verbală este o expresie a sensului într-o formă ce poate apărea drept organică, iar Joyce sprijină, odată cu cauza expresiei, şi pe cea a veridicităţii ficţionale" (Wachtel, 1992: 131). Mai mult, susţine criticul, ar fi vorba de încercarea de a substitui ideea de cauzalitate, aşa cum o înţelege Aristotel, cu opinia lui Hermann Rorschach potrivit căreia acţiunea nu e doar consecinţa comportamentului personajelor, ci şi cauza acestuia.

E vorba însă şi de o modalitate subtilă, poate prea încifrată, de a atrage atenţia că greutatea păcatului purtat de Eva trebuie să fie percepută în toate limbile pământului. Derapajul lingvistic-cultural măsoară dimensiunea suferinţei personajului, exprimată în termeni hamletieni. „Vampir palid", Stephen încearcă să memoreze, pentru a le folosi în propria poezie, sintagme, „buze netrupeşti de aer", prin înlănţuirea erotică a poetului şi a poeziei. Într-un anti-climax care aruncă întregul efort creator în deriziune, Stephen decide să folosească o bucată din hârtia cu articolul lui Deasy pentru a-şi imortaliza creaţia. Recapitulând o parte din obsesiile de până atunci, poezia şi rememorarea faptelor alcătuiesc un discurs în care schije de amintiri şi senzaţii ale clipei se îngemănează aiuritor. Idealitatea şi realitatea intră şi ies dintr-un tablou imaginar, transcriere furioasă a „ineluctabilei modalităţi a ineluctabilei vizualităţi".

Într-adevăr, în ciuda vitezei aproape imposibil de urmărit a reciclării cuvintelor, a transformării sintagmelor în realităţi disparate, peisajul e dominat de o luminiscenţă stranie. Ea aparţine atât morţii, cât şi începutului de lume. Trecutul şi prezentul se învălmăşesc într-o cascadă de cuvinte şi sensuri, izbucnind într-un strigăt care exprimă marea, adânca frustrare a lui Stephen: obsesia de a fi iubit: „Mângâie-mă. Ochi blânzi. Mâna blândă blândă blândă. Sunt singur aici. O mângâie-mă curând acum. Care-i cuvântul acela cunoscut tuturor oamenilor? Sunt liniştit şi singur aici. Mângâie-mă, mângâie-mă". Chiar şi în acest moment de paroxistică dorinţă, Stephen se află în căutarea unui cuvânt. A cuvântului nerostit, dar pe care-l „ştiu toţi oamenii". Eliminat din varianta originară a romanului, cuvântul – „dragostea" – avea să fie recuperat din Manuscrisul Rosenbach şi reintrodus în ediţia „critică şi sinoptică" din 1984, a lui Hans Walter Gabler.

Pantofii lui Buck, uzaţi şi dizgraţioşi, purtaţi acum de Stephen, resuscită ideea deplasării spaţiale, a *Nebeneinander*-ului, a însuşirii lucrurilor şi fiinţelor de a urma unul altuia/una alteia. Coagulate în mici scenarii erotice, imaginile invocă o secvenţă trecută: pantoful unei fete pe nume Esther Osvalt, care „sta întins la Paris", dar şi presentimentul că va fi părăsit de „sufletul de frate" de care-l lega „iubirea care nu îndrăznea să-şi spună numele" (metafora sub care Wilde a ascuns definiţia homosexualităţii). Relaţia complicată cu Buck Mulligan apare aşadar din nou, într-o împrejurare care nu lasă prea multe dubii asupra legăturii dintre ei. Şi nici asupra deznodământului: „Acum are să mă părăsească".

Căzut din piscurile meditaţiei poetice, Stephen contemplă starea jalnică a propriei înfăţişări. Era aproape ora prânzului şi, moleşit de lumina puternică, Stephen se lasă transportat de zeul-ţap Pan în lumea narcotizată a viziunilor senzualităţii aducătoare de moarte, asemeni unui faun a cărui după-amiază lascivă nu mai e mallarméană, ci hrănită direct de apele râului Lethe. Prizonier al unui univers vegetal, el uită de dureri plutind narcotizat, „în amiaza faunescă", „printre greoaie plante şerpuitoare şi roade din care picură lapte, acolo unde pe apele brun-portocalii plutesc frunzele uriaşe". Plăcerea lubrică, subliniată şi de citarea unui vers din Yeats („Şi nu te mai ascunde, cu gânduri amare"), e întreruptă de decizia comiterii unui gest eminamente masculin: de a urina în mare (v. Wachtel, 1992: 62). Fiziologicul pătrunde astfel în lumea conceptelor, legându-l simbolic pe Stephen atât de câinele pe care-l văzuse făcând la fel, cât şi de Odiseu, eroul capabil să pună capăt tentaţiei plăcerilor senzuale.

Actul urinatului are, aici, valenţe artistice. El atrage atenţia asupra limbajului mării, care intră, prin sunetele emise de ea, alcătuite din patru litere, într-un dialog plin de poeticitate cu protagonistul. Dar revelaţia acestui dialog pe bază de sunete muzicale este că marea, „mama tuturor", e o imensă femelă care devoră fiinţele vii. Intuiţia că în felul acesta fiinţa se integrează circuitului vieţii şi fertilităţii diminuează spaima. Constatarea este exprimată în termenii imnici ai Sfântului Ambrozie al Milanului, cel care asculta, aşa cum Stephen ascultă acum, zbaterea apei înspumate, „dezlănţuită în larguri", „suspinul de frunze şi valuri, în aşteptare stând, aşteptând împlinirea vremurilor". Citatul din *Comentariul asupra Epistolei către Romani* („Diebus ac noctibus iniurias patiens ingemiscit") îşi găseşte în mintea lui aplicabilitate în eterna înfruntare sexuală a bărbatului şi a femeii, ca formă de întrupare a Creaţiei.

Printr-o nouă aluzie culturală – de data aceasta e vorba de cântecul lui Ariel din *Furtuna* – Stephen îşi reaminteşte de omul înecat, care ar putea fi tatăl lui („Full fathom five thy father lies"). Aducerea acestuia la mal constituie un prilej de a medita la felul în care viaţa se transformă în moarte, iar corpul cândva puternic devine „punga de gaze de stârv în spuma amară stătută". Într-o exersare supremă a procedeului proteic, însuşi Dumnezeu „se face om se face peşte se face gâscă cu gât alb se face plapumă în formă de munte". Stuart Gilbert citează fraza drept o variantă a „axiomei cabalistice a metempsihozei, precum şi o aluzie la fluxul şi refluxul proteic al materiei vii" (Gilbert, 1958: 128). Metamorfozele continuă, prin aducerea în spaţiul descris a unor sintagme („Bătrânul Tată Ocean", adică vocabulele sub care apare Proteu la Homer, „Prix de Paris", cursa de cai evocată în capitolul anterior, moartea pe mare etc.) care au rolul de a solidifica un discurs extras din adâncimile insondabile ale memoriei. Decriptate rebusistic, „Old Father Ocean" e Proteu, iar „Prix de Paris" e o aluzie la Elena, aflată la originea cruntului război de zece ani descris în *Iliada,* „trofeul" prinţului troian care o răpise.

Ameninţarea furtunii îl obligă pe Stephen să iasă din reveria privind marea şi rolul ei de forţă primordială a vieţii, pentru a invoca, într-o învălmăşeală de gânduri, marţea următoare, ce avea să coincidă cu „ziua cea mai lungă a anului", 21 iunie, Regina lunii Mai a lui Tennyson, evocarea reginei Victoria de către jurnalistul Drumont şi precaritatea propriilor dinţi. Logica limbajului se dezintegrează, realitatea se transformă într-un şirag enigmatic de scoici, simboluri ale zădărniciei. Stima de sine se diluează şi ea, astfel că, într-o sublimare ironică, Stephen se percepe pe sine drept un „superman" căruia i-au căzut dinţii. „Kinch fără dinţi" e o ipostaziere a eşecului asumat. Dicţionarele de simboluri descriu lipsa dinţilor drept un semn al înfrângerii definitive şi, pe de altă parte, al fricii de castrare. Dar porecla „Kinch" pare a conţine şi sugestia felului logic, profund aristotelic în care, asemenea tăieturii de cuţit, raţionează Stephen.

Un nou puseu fiziologic îl determină să-şi caute în buzunar batista. Cum aceasta îi fusese confiscată de Buck, pentru a şterge briciul, recurge la un gest pe cât de respingător, pe atât de natural: „Puse mucul uscat pe care şi-l scosese din nară pe o margine de stâncă". Sugestia este evidentă: artistul trebuie să-şi asume rolul de a aduce la suprafaţă inclusiv urâţenia lumii. Aceasta nu presupune singurătatea absolută, pentru că nu e vorba de actul creaţiei, ci de rezultatul ei. Privirea aruncată de Stephen în spate, pentru a se convinge că nu e văzut, e încărcată de-o simbolistică pe care Richard

Ellmann a descris-o în termenii unei epifanii: „Privirea în spate este negarea definitivă a universului subiectiv care-l atrăsese scurt la începutul episodului, precum şi a universului întunecat care îi acaparase gândurile" (Ellmann, 1972: 26). Cu alte cuvinte, artistul din Stephen respinge izolarea post-creaţie, atrăgând atenţia celor din jur prin gesturi sfidătoare, la marginea grotescului.

Dar ceea ce vede „întorcând capul" (sintagma „rere regardant" provine din limbajul heraldic) nu e o fiinţă umană, ci un vapor. Un vas cu trei catarge, o „corabie tăcută" ce revine în port, inaudibilă şi maiestuoasă. Greu de găsit o mai puternică manifestare a „ineluctabilei modalităţi a vizibilului", o îngemănare a cunoaşterii prin văz (*Nebeneinander*) şi intuirea mişcării în plan spaţial (*Nacheinander*). Desprinzându-se de lumea fantasmelor, Stephen se întoarce la soluţiile lui Aristotel, ale căror fire le-a despicat în patru în teritoriul ambiguu, al îngemănării pământului cu marea, ca într-un început de lume. Marele neajuns e că acest fel de epifanie rămâne fără consecinţe, ilustraţie a unei viziuni, dar nu şi punct de plecare al unei noi realităţi.

*Consubstanţialitatea* şi *transsubstanţierea* care au alcătuit, în întregul capitol, formule de agregare şi dezagregare ale întâmplărilor şi înţelesurilor anulează finalmente sensurile metafizice. După cum s-a observat, Mama Mare devine Tatăl Ocean. Mai mult de-atât, ele deturnează semnificaţia majoră a odiseei: din rătăcire ca întoarcere, în întoarcerea ca epuizare a „posibilului ca posibil". Şi totuşi, în acest capitol în care nu s-a întâmplat nimic semnificativ în planul evenimentelor externe, s-a petrecut ceva decisiv. Pătrunzând în mintea junelui Dedalus, cititorul a participat la naşterea unui „fapt estetic". Adică la acel proces miraculos pe care unul dintre discipolii târzii ai lui Joyce, Jorge Luis Borges, avea să-l definească în termenii unei revelaţii care nu se mai petrece.

# A patra insulă:
# Patul cuplului Bloom scârţâie sugestiv

Capitolul pe care Joyce l-a intitulat *Calypso* – primul din *odiseea* propriu-zisă – începe cu o resetare temporală. Suntem din nou la ora opt dimineaţa, la vreo zece mile de turnul Martello, pe strada Eccles, la numărul 7. Şi în această parte a Dublinului soarele străluceşte şi o pace patriarhală domneşte peste microuniversul locuit de un cuplu care – după canoanele vremii – aparţine vârstei mijlocii. Leopold Bloom are treizeci şi opt de ani, e agent de reclame, iar soţia sa, Marion (cunoscută sub numele de alint Molly), mai tânără cu un lustru, tocmai a depăşit simbolica vârstă de treizeci şi trei. Despre portretul fizic al soţului nu vom afla, deocamdată, mare lucru. E un bărbat oarecare, de înălţime şi greutate medii, cu păr negru. În schimb, detaliile despre soţie sunt oferite generos, chiar dacă trecute prin lentilele deformatoare ale percepţiei subiective.

Tonul general al capitolului diferă substanţial de cel cu care ne obişnuiserăm în secvenţele anterioare. Fluxul conştiinţei din *Proteus* e mult îmblânzit, luând aparenţa unui pârâu anemic, aproape insignifiant în comparaţie cu învolburările metafizice din mintea lui Stephen Dedalus. Monologul interior se manifestă sub forma unor relatări coerente, mai apropiate de un *flashback* – rememorări involuntare ale unor stări şi situaţii – decât de transcrierea „tehnică" a activităţilor cerebrale. Stilul naraţiunii se pliază pe necesităţile tematice: e vorba de o proză „casnică", adâncită în banalităţile unui menaj, e adevărat, problematic, dar care nu-şi relevă încă dimensiunile psihologice devastatoare. James Joyce ne avertizează, implicit, că scopul său e să radiografieze „cea mai banală dintre zilele banale" din existenţa unor personaje cu o identitate cvasi-irelevantă.

Indicaţiile de lectură oferite de schema structural-simbolică a romanului nu deschid nici ele prea multe piste interpretative. Dacă scena desfăşurării acţiunii e *casa*, arta invocată – *economia* (înţeleasă ca „arta folositoare a amenajării căminului"), tehnica prezentării textului – *naraţiunea (matură)*, culoarea dominantă – *portocaliul*, simbolul – *nimfa*, elementul cu adevărat relevant îl reprezintă organul sub pecetea căruia stă povestirea: *rinichiul*. E prima oară când ambiţia lui Joyce de a face din romanul *Ulysses* şi o enciclopedie a corpului uman prinde materialitate. Primele trei capitole ale cărţii ilustrau toate celelalte „rubrici" ale tabloului sinoptic întocmit de autor, mai puţin pe cea a *organului*. Explicaţia este evidentă: până la intrarea în scenă a lui Leopold Bloom, romanul funcţiona într-un fel de *extrateritorialitate psihologică*. Deşi, fizic, personajele se mişcau într-o realitate geografică bine definită, scriitorul a selectat doar elementele a ceea ce un istoric al culturii a numit *cristalizarea* prin limbaj a *istoriei interne* (v. întreaga discuţie în Steiner, 1972: 14-21). A-corporal, discursul s-a mulţumit să fie un dialog al intelectului/gândirii creative cu variatele sale întrupări fenomenale.

Paralela homerică se susţine, şi de această dată, într-un simbol tutelar (cel al nimfei) şi în câteva aluzii (unele directe, altele încifrate) la modelul odiseic. *Nimfa* se impune drept un punct de referinţă fundamental, deşi ea are, în capitol, un rol mai degrabă decorativ. Molly Bloom pare ea însăşi „înrămată", decupată dintr-un tablou ce-o reprezintă pe cruda stăpână a insulei Ogygia, care l-a ţinut prizonier (sexual) timp de şapte ani pe Odiseu. Situaţia e, într-un fel, dramatic-ironică: pe când în *Odiseea* eroul era obligat să viziteze patul „zeiţei între zâne" în fiecare noapte, Leopold Bloom se sustrage îndatoririlor

maritale de peste un deceniu (de la moartea celui de-al doilea copil al cuplului, Rudy, în urmă cu zece ani, cinci luni şi optsprezece zile). E drept, Bloom compensează această absenţă de la datorie prin surogate din zona perversităţii – ca o completare la portretul lui general, dominat de atracţia faţă de lucruri, întâmplări şi personaje excentrice.

Această împrejurare poate fi citită şi ca o tangentă la una din temele majore ale *Odiseei*: dorul de casă. Cum poate să-i fie, însă, dor de casă lui Bloom, care n-a plecat nicăieri? Simplu: din punctul de vedere al prestaţiilor sexuale – marcă a masculinităţii –, Bloom n-a fost, în ultimii zece ani, prezent la domiciliu. Ziua pe care o începe e una a constatărilor şi recapitulărilor, a marelui joc în care se confruntă fertilitatea şi infertilitatea. Tehnic, Bloom a continuat să aibă relaţii sexuale cu soţia. Din punctul de vedere al finalităţii, acestea au rămas sterpe, reduse la mecanicitatea unui erotism în care plăcerea nu face decât să augmenteze dimensiunea vinii morale resimţite de personaj.

Logica internă a povestirii pretinde clarificarea unor elemente de natură geografică. Pe urmele lui Victor Bérard, autorul unei mult citate cărţi, *Les Phéniciens et L'Odyssée* (reeditată în anii 2012-2013) şi traducător în franceză al *Odiseei,* Stuart Gilbert ajunge la concluzii surprinzătoare privind legătura dintre Marion Bloom, insula nimfei Calypso şi Irlanda:

„Calypso trăieşte «într-un buric al mării», o insulă împădurită unde se află o peşteră mare şi poieni cu violete şi pătrunjel. Ea e fata titanului Atlas, acea coloană vie care, la capătul pământului, susţine cerul. Coloana lui Atlas se află (potrivit lui Herodot) în apropierea coloanelor lui Hercule […]; la origine, Atlas a fost un munte de sine stătător, cunoscut azi sub numele de Dealul Maimuţelor, pe coasta africană din dreptul Gibraltarului, «coloana» europeană. Lui Strabon, Dealul Maimuţelor îi era cunoscut sub numele de *Abila*, cuvânt semitic care însemna «sprijinitorul», adică exact echivalentul grecesc al lui «Atlas». Numele grecesc al Gibraltarului era *Kalpe* (potir, vas). Văzute, aşa cum le-au zărit mai întâi aventurierii fenicieni, dinspre coasta africană, Gibraltarul şi intrândul mării care îl înconjoară au forma unei «cupe» aflate de-a lungul ţărmului mării" (Gilbert, 1958: 141).

De notat că, potrivit lui Hesiod, în *Theogonia*, Calypso e una din fiicele lui Tethis şi Oceanus, însă Pseudo-Apollodor, în *Bibliotheca,* susţine că părinţii ei ar fi Nereus şi Doris. Datorită formei şi aşezării sale, insula lui Calypso, considerată un loc ideal pentru a te ascunde, a fost confundată cu Spania, percepută multă vreme drept un ţinut misterios. Faimosul

poem irlandez din secolul al XIV-lea *The Land of Cokaygne* e plasat într-o zonă a incertitudinilor, aflată la apus de Spania: „Far in the sea to the west of Spain/ There is a land that we call Cokaygne" („Fur in see bi west Spaygne/ Is a lond ihote Cockygne"). Aceste confuzii geografice devin, la Joyce, extrem de fertile: Molly Bloom, ca fiică a ofiţerului colonial britanic Tweedy, se născuse în Gibraltar, având sânge spaniol în vene. Părea predestinată să aducă în Irlanda magnetismul erotic al nimfei din Ogygia – poate chiar confirmând ipoteza cu totul fantezistă potrivit căreia Odiseu a călătorit spre casă pornind din insula Ogygia timp de şaptesprezece zile, orientându-se după constelaţia Ursei Mari, care îi rămânea mereu pe partea stângă. Ceea ce ar dovedi că:

„[Odiseu] a navigat dinspre nord-vest spre sud-est. Unii topografi au susţinut că insula atlanticei Calypso ar putea fi situată dincolo şi la nord-vest de Strâmtoarea Gibraltar şi că Ogygia ar putea fi de fapt identificată ca fiind Irlanda" (Gilbert, 1958: 140).

Speculaţiile de acest fel îşi au farmecul lor, dar nu prezintă o bază serioasă de discuţie. E de reţinut totuşi că în venele nimfei din Dublin curge sânge spaniol şi că s-a născut într-un loc, Gibraltar, pe care unii l-au confundat, ori măcar l-au asemănat, cu ostrovul „nimfei cu mândre cosiţe". Imaginea *omphalos*-ului revine şi ea, în termenii geografiei homerice, care a făcut din Ogygia un teritoriu înconjurat de ape – nu cu mult diferit de Irlanda însăşi. La 1904, zona în care se găsea strada Eccles, având la nord spitalul Mater Misericordiae, la sud şcoala naţională St. Joseph, la est Biserica St. George şi la vest strada Berkeley, se bucura de prestigiul dat de apartenenţa la clasa mijlocie. Impresiona printr-o distincţie certă, pe care avea s-o piardă ulterior, ca de altfel întregul cartier de nord-vest al Dublinului.

Primul paragraf al capitolului ni-l înfăţişează pe Leopold Bloom într-o manieră tipică romanului de secol XIX, ba chiar cu anumite inflexiuni care o aduc în minte pe Jane Austen. Aflăm că distinsului personaj îi plac „organele şi măruntaiele de vită şi pasăre" – dovadă clară că Joyce insistă pe caracteristicile unui univers profund diferit de cel eteric, evanescent, eluziv din primele trei capitole. Spiritualul a coborât în stradă şi are de înfruntat vitalitatea viscerală a vieţii şi energia oamenilor în carne şi oase. Domnului Bloom – posesorul unui prenume care indică măreţia princiară şi al unui nume inefabil, delicat şi floral – îi plac „ciorba groasă de potroace, pipota pietroasă, inima friptă umplută, feliile de ficat prăjit cu crutoane, icrele de morun aurii". Preferinţele sale culinare trădează gustul unui bărbat sănătos, neatins de

ravagiile vârstei, deşi spaima de bătrâneţe şi moarte va fi adeseori prezentă.

Între slăbiciunile sale gastronomice – favoriţii absoluţi – se găseau „rinichii de berbec la grătar”. Nu doar pentru plăcerea oferită în timpul mesei, ci şi pentru post-gustul rafinat, pentru senzaţia de „urină uşor mirositoare” care-i excita papilele. Precizarea „the kindneys were in his mind” trebuia luată la propriu: cel puţin pentru o clipă, creierul e „contaminat” de organul excreţiei, îndeplinind un rol similar acestuia. El „comandă” nu doar întregului trup, ci şi subconştientului. Faptul că Joyce a ales să pună primul capitol al odiseei lui Leopold Bloom sub semnul rinichilor nu e fără semnificaţie nici în logica întregului, nici în expresivitatea fragmentului. Înţelegând rolul acestui organ în sistemul corpului uman, vom anticipa câteva dintre caracteristicile datorită cărora Joyce i-a oferit partitura de deschidere.

Într-o interpretare din perspectivă mitologic-antropologică, „rinichii sunt simbolul forţei şi al fragilităţii. […] Ei aparţin vieţii genitale şi se află la baza desăvârşirii Omului în procesul său de generare a sinelui înspre sine până la devenirea sa întru Cuvânt. Asemenea organelor auzului, care în primele săptămâni de viaţă intrauterină se confundă cu organele vorbirii, rinichii nu se deosebesc de organele sexuale decât spre sfârşitul aceleiaşi perioade. Dar rinichii «îşi amintesc» de organele de procreaţie, aşa cum vocea îşi va aminti mereu de ureche, iar fetusul de placentă” (Souzenelle, 1996: 212).

Să reţinem mai întâi legătura dintre activitatea organelor genitale şi cea a rinichilor. Nu e vorba de o simplă conexiune de tip mecanic, ci de o simbioză cu un scop spiritual clar asumat: acela al atingerii perfecţiunii umane. Paradoxal e că două organe care denotă, în viaţa comună, absenţa spiritualităţii joacă un rol decisiv în curăţirea de impurităţi a Corpului uman, devenind, implicit, adjuvanţi ai Curăţeniei absolute. Să mai spunem că rolul rinichilor este, în mod fundamental, unul de *filtrare*, de curăţare a sângelui de excesul de substanţe. Ei au şi funcţia de a nutri fluxul vital. La fel de importantă e şi observaţia că „sistemul renal îşi aminteşte de sistemul genital şi glandele suprarenale secretă pentru el hormoni sexuali”.

Această sumară trecere în revistă dezvăluie cu asupra de măsură importanţa gusturilor lui Leopold Bloom, explicându-i, parţial, şi comportamentul. Înainte de a-l vedea în acţiune, ştim că e dominat de poftele trupeşti. Dacă Stephen Dedalus îşi concepea desăvârşirea personalităţii în termeni exclusiv spirituali, Leopold Bloom e un campion al lumii fizice.

Materialitatea, în deplinul sens al cuvântului, dictează perspectiva sa asupra realităţii. Principala lui însuşire ar fi lăcomia – cuvântul care-l descrie, *peckish*, însemnând atât *flămând*, cât şi *iritare,* ceea ce-l transformă într-un personaj care devoră mâncarea, într-un ins aproape dependent de ideea de a mânca.

În contrast cu imaginea telurică sugerată de fragmentele de mai sus, domnul Bloom se dovedeşte o persoană plină de delicateţe. Acest lucru se vede din atenţia cu care, „trebăluind" prin bucătărie, pregăteşte tava cu micul dejun pentru *ea*, partenera încă invizibilă cititorului. Atmosfera – „lumina friguroasă şi aerul rece din bucătărie", echilibrate de „dimineaţa blândă de vară" – descătuşează pofta de mâncare. Din lista preferinţelor deja menţionate i se impun, aproape în mod natural, rinichii: o confirmare a legăturii indestructibile dintre organul hiperactiv şi activitatea sexuală. Ritualul pregătirii micului dejun pare un preludiu erotic, un exerciţiu de seducţie care, aşa cum vom vedea, nu va fi însă pus în practică. Cel puţin nu în acea dimineaţă şi nu de către domnul Bloom.

Spre deosebire de opţiunea *lui* pentru mâncărurile „grele", *ei* „nu-i place farfuria prea plină". Şi nici hrana consistentă. Câteva felii de pâine cu unt sunt arhisuficiente – mai ales că, asemeni multor femei de vârsta sa, *ea* începuse să se îngraşe. Ritualul e acompaniat de o inedită *ceremonie a ceaiului*, anunţată de personificarea ceainicului, care „şedea acolo, posomorât şi masiv, cu ciocul ieşindu-i în afară". Decorul e completat de un al treilea personaj, pisica pe care o descoperim frecându-se „ţeapănă pe după piciorul mesei, cu coada în sus". Importanţa pisicii e subliniată de faptul că, simbolic vorbind, i se încredinţează misiunea de a trece textul din zona vizualului în cea a auditivului. Mieunatul sonor („Mkgnao!", în transpunerea fonetică a lui Joyce) iniţiază o legătură – care se va dovedi profundă – între stăpân şi animal: adresându-i-se, vocea întâi a monologului interior al lui Bloom se face auzită: „Aşa mi se fâţâie şi pe masa de scris. Prr. Scarpină-mă-n cap. Prr".

În *Odiseea*, eroul avea un câine, în *Ulysses,* protagonistul are o pisică. E o continuare firească a marelui discurs antitetic construit de Joyce în încercarea de a demonstra că, deşi încă supravieţuieşte, mitul din vechime ia forme neaşteptate, degradate ori contrare imaginii sale iniţiale. Dar animalul cu spinarea „moale, lucioasă" şi cu „ochii verzi, fulguranţi" e şi dubletul panterei negre din primul capitol al romanului, apărută în visul lui Haines, şi al pardosului care, în *Proteus*, fusese iniţial un câine. Pisica prefigurează *străinul*, acţionând asemeni unui semnal de alarmă ce anunţă că ne aflăm într-un

spaţiu primejduit. Verdele strălucitor al ochilor ei trimite, desigur, la multiplele semnificaţii pe care această culoare le-a avut în fragmentele anterioare – de la cele funerare, la cele sublime. Dar ea mai are un rol: de a pune în evidenţă natura submisivă a lui Leopold Bloom. Nu e atitudinea unui stăpân, ci postura unui sclav: „se aplecă spre ea, cu mâinile pe genunchi".

Prezenţa pisicii în căminul Bloom reprezintă şi o marcă socială: apartenenţa la burghezie, fie ea şi una de subsol. Era o tradiţie respectată a secolului al XIX-lea britanic, după ce veacul francez al *Enciclopediei* făcuse din pisică aproape emblema unei profesii: „Se pare că pe atunci pasiunea pentru pisici lovise întreaga breaslă a tipografilor, cel puţin pe stăpâni: les bourgeois – cum îi numeau muncitorii. Se spune chiar că un burghez avea douăzeci şi cinci de pisici. Pusese să li se picteze portretele şi le hrănea cu găini fripte" (Darnton, 2000: 71). Tot un fel de „tipograf" e şi Bloom. El îşi câştigă existenţa ca agent de reclame pentru ziare. În *Ulysses*, „pictată" e doar stăpâna casei, nimfă care-şi contemplă din adâncimile unui tablou soţul-victimă, iar puii fripţi sunt înlocuiţi de complexul organ cu un rol fiziologic atât de proeminent. Dar ceva nu e în regulă cu „nimfa" a cărei imagine atârnă *deasupra* patului („over the bed"). Pictura înrămată încurajează două judecăţi contrarii. Prima trimite la activităţile erotice inerente unui dormitor. A doua, decurgând din polisemia prepoziţiei *over*, deschide lista presupunerilor privind fantasmele sexuale ale lui Bloom. În acest caz, nimfa e plasată *contra, împotriva* patului. Ceea ce vorbeşte despre absenţa relaţiilor sexuale *normale* dintre soţi, dar anticipează şi scena masturbării din *Nausicaa*.

Mai mult: faptul că Bloom încearcă să-i explice lui Molly sensul cuvântului *metempsihoză* pornind tot de la nimfă se înscrie în acelaşi cerc logic-erotic în care se va dezvolta, în ziua de 16 iunie 1904, gândirea lui Bloom: „Metempsihoză, aşa îi ziceau vechii greci. Aveau credinţa că poţi fi transformat, de pildă, într-un animal sau într-un copac. Sau în ceea ce ei numeau nimfe, de exemplu". Liniştea matinală declanşează, aşadar, o graţioasă dispoziţie filozofică, stârnind raţionamente subtile privind relaţiile dintre cuvântătoare şi necuvântătoare. În mod hotărât, Bloom e de partea pisicilor: „Se spune c-ar fi proaste", citează el o opinie răspândită, deşi americanul William Faulkner era de părerea contrarie. În *The Reivers*, acesta plasează pisicile la vârful inteligenţei animale. Bloom întăreşte opinia, evocând spiritul unei bine-cunoscute formulări paradoxale a lui Montaigne: „Ele înţeleg ce spunem noi mai bine decât le înţelegem noi pe ele". Montaigne, în

eseul dedicat teologului catalan Ramon Sibiuda (*Apologie de Raimond de Sebonde*), afirma: „Quand je me joue à ma chatte, qui sait si elle passe son temps de moi plus que je ne fais d'elle" (Montaigne, 2007: 474). Primarul din Bordeaux accentua relaţia ludică, percepută ca o veritabilă „maimuţăreală reciprocă" („Nous nous entretenons de singeries réciproques"). Bloom, în schimb, pune în evidenţă caracterul independent şi malign al pisicii: „Înţelege ce vrea ea. Şi e şi răzbunătoare".

Excesul de umanizare conţine şi un alt mesaj: că pisica e, în realitate, substitutul femeii încă invizibile, dar care a declanşat activităţile de dimineaţă ale lui Leopold Bloom. De altfel, comparaţia va fi menţionată, la modul explicit, de către protagonist. Comentariul lui răutăcios („N-am văzut pisicuţă atât de proastă ca pisicuţa") pare să se adreseze nu doar animăluţului înfometat, ci şi destinatarei tăvii cu pâine prăjită şi ceai. În ediţia din 1922 (şi în următoarele), succesiunea de fraze „Crudă. E-n firea ei. Curios că şoarecii nu ţipă niciodată. S-ar zice că le place" („Cruel. Her nature. Curious mice never squeal. Seem to like it") e plasată imediat înaintea unui mieunat fioros („Mrkrgnao!") – pentru a le sublinia importanţa. Ediţia Gabler le aşază în paragraful dedicat însuşirilor pisicii. Dezavantajul constă, în acest al doilea caz, că forţa de impact a observaţiei „Curios că şoarecii nu ţipă niciodată" se diminuează: posibila paralelă între „masochismul" micilor rozătoare şi caracterul lui Bloom e, astfel, mai puţin evident. Dar o informaţie privind „dulcele chin" la care personajul se supune cu voluptate ajunge oricum la cititor. Gesturile şi cuvintele lui ulterioare vor consolida analogia dintre Leopold-şoricelul şi Molly-pisica.

Onomatopeele felinei accentuează şi mai mult apartenenţa la o lume primejdioasă, generată de forţa de expresie a culorii verzi. Indiferent de sentimentele exprimate (timiditate, răsfăţ, lăcomie, umilinţă), ochii îşi păstrează expresia, „pietre verzi" pe firmamentul unui habitat în continuă schimbare. Feminitatea evidentă a pisicii (mişcarea delicată a botului dă marca întregii scene) accentuează legătura ei subliminală cu cealaltă *ea* aflată în casă. Lipăitul laptelui îi aminteşte lui Bloom de propriul lui mic dejun. Prima opţiune ar fi „ouăle cu şuncă" – aliment popular, de vreme ce figura şi în meniul de dimineaţă al celor trei locuitori ai turnului Martello. Ele nu „rimează", pentru Bloom, cu vremea secetoasă. Soluţia naturală ar fi, aşadar, rinichii. Nu cei de berbecuţ, de la magazinul lui Buckley, ci rinichii de porc, de la măcelarul Dlugacz. Alegerea e stranie, dată fiind originea semită a ambilor. Şi Bloom, şi Dlugacz au în vene sânge

evreiesc, ceea ce le-ar interzice accesul la carnea unui animal considerat ne-cuşer.

Odată alegerea făcută, încearcă să-şi convingă soţia să guste din hrana care, lui unuia, îi provoacă adevărate explozii ale vălului palatal: „urcă scara spre palier, se opri la uşa dormitorului. Poate vrea ceva mai gustos. Dimineaţa îi plac felioare de pâine cu unt. Poate totuşi, aşa, o dată". Ispititor fără vlagă, fără argumente şi, finalmente, fără succes, pe Leopold Bloom îl trădează limbajul. Folosirea repetitivă a adverbului calificativ „poate" (*perhaps*) e o marcă a naturii sale speculative, dar şi a spaimei de certitudini. Vocabula va apărea în diverse momente ale naraţiunii, subliniind obişnuinţa lui Bloom de a privi lucrurile din mai multe puncte de vedere. Pregătirea micului dejun pune în evidenţă, la modul metaforic, felul în care funcţionează mintea personajului: dinspre percepţia intens vizuală (facilitată de lumina dulce a dimineţii), înspre abstractizarea supusă unui proces de raţionalizare.

Limbajul lui Leopold Bloom e concentrat, eliptic, dominat de abrevieri şi condensări. *Perhaps* şi celelalte vocabule care exprimă relativitatea (*or*, *stil*, *on the other hand*) alcătuiesc, în opinia unei interprete de sagacitatea lui Suzette A. Henke, pilonii unui „proces conceptual" care „evocă posibilitatea imaginativă şi presupune existenţa unei minţi deschise revelaţiei" (Henke, 1978: 77). Gesturile lui Bloom sunt încărcate mereu de sensuri simbolice, fiind totodată porţi înspre explorarea subconştientului. La suprafaţă, comportamentul e sobru, controlat, repetitiv, domestic-ritualic. În străfunduri, asociaţiile de idei şi imagini sunt mai puţin imprevizibile decât la Stephen Dedalus, dar mai coerente şi pline de substanţă.

Ca şi în cazul onomatopeelor pisicii, prima emisie fonică a lui Molly Bloom aparţine limbajului nearticulat. Întrebată de soţ dacă doreşte ceva de la magazinul alimentar, răspunsul ei vine, prin uşă, sub forma unui „mormăit somnoros, înăbuşit". Dar nu calitatea sonoră e importantă aici, ci sensul. *„Mn"*, semi-geamătul uşor („soft grunt"), marchează indiferenţa, non-comunicarea, chiar dezgustul. Refuzând să vorbească, ea închide uşa universului domestic pe care soţul îl construise cu atâta gingăşie şi migală. *Nu*-ul somnoros şi senzual se va topi abia la sfârşitul zilei, şi al cărţii, când femeia mofturoasă îşi va accepta soarta (şi soţul) prin sunetul, parcă de trâmbiţă ce anunţă zorii unei noi lumi, al triplei afirmaţii, *Da*. Deocamdată, punţile de comunicare sunt suspendate. La nivelul lingvistic, dar şi la cel al corporalităţii: „Nu. Nu voia nimic. Auzi apoi un suspin adânc, cald, înăbuşit, când ea se întoarse pe partea cealaltă şi arcurile desprinse ale somierei

scârţâră". Refuzul este total, întoarcerea „pe partea cealaltă" fiind însoţită de sunetul strident al patului uzat. Sonoritatea nemuzicală marchează şi o altă „defecţiune": a mariajului celor doi.

Ieşirea din casă a lui Bloom are, aşadar, şi înţelesul unei alungări. O mică alertă spune că „arcurile desprinse" trebuie drese, iar noi trebuie să înţelegem că tot ceea ce e legat de pat va trebui adus la normalitate. Nu e un pat oarecare, ci unul legat de începutul iubirii dintre ei. E patul în care şi-au conceput copiii. Adus din Gibraltar, poartă şi amintirea limbii spaniole pe care *ea* n-o mai vorbeşte, dar şi a îndemânării tatălui, „bătrânul Tweedy", negociator priceput la achiziţii, însă nu întotdeauna inspirat în afaceri. Vorbindu-ne cu propria voce, al cărei timbru e impregnat în mintea lui Bloom, tatăl lui Molly îşi asumă cu mândrie originea şi succesul: „Eu m-am ridicat din rândurile soldaţilor simpli, domnul meu, şi mă mândresc cu asta". Bloom completează: „Dar a avut destulă minte să facă bani cu timbrele. Asta zic şi eu să vezi departe".

Afacerile cu timbre erau o practică răspândită atât în perioada războaielor, cât şi în misiunile coloniale. Uşor de stocat, de transportat sau chiar de ascuns, ele aveau o valoare imensă, datorită pieţei planetare. Gifford şi Seidman emit ipoteza că Tweedy ar fi „cumpărat toate exemplarele unui timbru neobişnuit, înainte ca acel timbru să fie recunoscut drept valoros" (Gifford, 2008: 71). Participarea lui Tweedy la bătălia de la Plevna deschide calea presupunerilor privind originea timbrelor din colecţia ofiţerului britanic. (În realitate, la Plevna n-a participat nicio trupă britanică!) Nu vor fi lipsind dintre ele mărcile poştale ruseşti, turceşti, bulgăreşti şi româneşti. Printr-o asociere de tip sinecdocă („Timbre: poze cu dosul lipicios"), Bloom îşi aminteşte de dreptunghiurile misterioase de carton ascunse sub panglica interioară a propriei pălării, „Plasto, categoria întâi". E vorba de cărţile de vizită cu nume fals, Henry Flower, identitatea don-juanescă sub care îşi vâna victimele feminine. De altfel, verbul folosit pentru a indica felul în care Bloom se uita în interiorul pălăriei, *to peep*, descrie şi privitul pe furiş, dar şi contemplarea vinovată a voyeurului.

Panglica ascunde un secret, în schimb hainele lui Bloom ne dezvăluie ceva despre stăpânul lor. În afara pălăriei scumpe, restul îmbrăcămintei stă sub semnul improvizaţiei ori al precarităţii: de cuier atârnă un „palton greoi, cu iniţiale" şi un „impermeabil la mâna a doua, procurat de la biroul de obiecte pierdute". Bloom pare un individ făcut din fragmente, din părţi aparent incongruente, provenind din zone geografice, spirituale, sociale diferite. Obiectelor vestimentare deja

menţionate trebuie să le adăugăm cartoful-amuletă, obiect cu valenţe magice în spiritualitatea ebraică. Talismanul vorbeşte despre necontenita regenerare a vieţii. În acelaşi timp, el este, pentru orice irlandez, un *reminder* al marii foamete de la mijlocul secolul al XIX-lea, care a determinat emigrarea în masă a populaţiei, îndeosebi către America. Identitatea evreiească-irlandeză a personajului e astfel anunţată, ca într-o *mise-en-abyme* de gradul al doilea. Deducem că delicateţea sa, precauţia cu care închide uşa provin din conştiinţa identităţii vulnerate pe care o poartă cu sine.

Hiperatent la mişcările consoartei, Bloom nu e la fel de riguros în ce priveşte propriul comportament. Când să închidă uşa casei, constată că-i lipseşte cheia, rămasă în altă pereche de pantaloni. Avem, din nou, o paralelă cu Stephen Dedalus, căruia, la sfârşitul capitolului *Telemachus*, Buck Mulligan îi confiscă mişeleşte cheia turnului Martello. Aşa cum Stephen bănuieşte că între Buck şi Haines există o relaţie amoroasă, tot astfel Bloom lasă deschisă poarta casei pentru amantul (deocamdată presupus) al lui Molly. Surprinzător e că nici unul, nici celălalt nu fac vreun efort pentru a împiedica desfăşurarea evenimentelor. Poate pentru că, aşa cum par să sugereze cuvintele lui Bloom, e vorba de întâmplări pasagere. În cele din urmă, lucrurile îşi vor intra în matcă: „Pare încuiată. E bine aşa oricum până mă întorc".

Ieşirea în stradă reprezintă nu doar eliberarea din lanţurile sclaviei maritale, ci şi intrarea într-o altă lume. Bloom dobândeşte acces la regimul diurn, după penumbra în care era învăluită casa. Traversarea „pe partea însorită" are şi semnificaţia unui mic itinerar iniţiatic, de vreme ce nu lipsesc obstacolele: pentru a accede la partea cu soare, eroul trebuie să ocolească „chepengul nesigur de la numărul şaptezeci şi cinci". Prezenţa spaţiului magic, clădirea bisericii St. George, conferă prestanţă itinerarului mitic în care pare să evolueze protagonistul. „Ziua caldă de vară" contrastează cu hainele negre, de înmormântare, purtate de Bloom. Dar nu are încotro: în ciuda faptului că negrul e un bun conducător de căldură (Bloom întrebuinţează două verbe, ambele greşite: negru nici nu „reflectă", nici nu „refractă" căldura), tradiţia trebuie respectată.

În drumul spre măcelărie, înregistrează mecanic obiectele şi fiinţele din jur (menţionează maşina de pâine a lui Boland, dar şi, printr-o conexiune mentală, comentează că *ei* nu-i place pâinea proaspătă, ci „coaja crocantă" a celei din ziua anterioară). Cuprinsă de căldură, mintea lui părăseşte realitatea imediată, pentru a-l transporta „undeva în Orient". Într-un ingenios studiu din 1968, republicat în volum în 1977, Andrei

Brezianu emite ipoteza, pe deplin credibilă, că reveria orientală îşi are declicul în menţionarea, câteva paragrafe mai sus, a Plevnei, locul bătăliei memorabile (şi) pentru tatăl lui Molly Bloom. E prima din cele patru menţionări ale Plevnei de-a lungul romanului, ceea ce înseamnă că ea a jucat un rol însemnat în conturarea profilului psihologic al ofiţerului Brian Cooper Tweedy (chiar dacă, aşa cum spuneam, e o participare pur imaginară):

„S-ar părea că Plevna are asupra lui Bloom efectul unui nod mnemonic suficient de puternic, căci, odată ajuns în stradă, gândurile lui încep să vagabondeze în direcţia Răsăritului, unde îi ies în întâmpinare ipochimeni cu fes şi cu turban, străzi balcanice înguste, umbre de geamii, strigăte de bragagii, arome de şerbet, figura mustăcioasă a socrului său Tweedy sprijinit pe un soi de halebardă, covoare orientale, un gealat şezând turceşte, fum de narghilea, porţi de cetăţuie, silueta sentinelei, parapete de redută, un alai întreg de ţipete şi de chemări într-un idiom obscur, spre ceasul amurgului" – e de părere Andrei Brezianu (1977: 231), care oferă o descriere sintetică plină de „culoare locală" a Levantului în varianta sa turco-bulgărească.

Ar mai trebui menţionat, poate, faptul că Plevna se află, pentru Bloom, în relaţie cu una din cărţile din biblioteca sa, *History of the Russo-Turkish War*, de Hozier, care va fi menţionată de mai multe ori în roman. De asemenea, referinţa la *Turko the Terrible*, eroul unei pantomime de Edwin Hamilton, se leagă atât de o fulguraţie a minţii lui Stephen, în *Telemachus*, când o evocă pe mama lui care îl ascultase „pe bătrânul Royce cântând în pantomima Turko teribilul şi râsese împreună cu ei toţi la cântecul lui", cât şi de „mustăţile mari" ale lui Tweedy, menţionate ulterior. Scena orientală nu funcţionează însă în sine. Ea participă la procesul mai amplu de construire a unui univers ameninţător („Un fior printre arbori. Semnalul, vântul de seară"), îndreptat împotriva lui Bloom. Eroul e conştient de primejdie, şi-o asumă cu bărbăţie („Eu trec mai departe"), deşi îi percepe originile: ea vine dinspre Molly, ale cărei „jartiere noi" au culoarea liliachie, asemeni „cerului de noapte oriental".

Bloom rămâne însă un observator neutru al tuturor acestor imagini, a căror semnificaţie o decodează cu uşurinţă. Sugestia e că scena seducerii lui Molly de către amant trebuie să respecte regulile romantice, inclusiv prezenţa unei mici trupe de interpreţi, care, în sunetul duios al coardelor, să-i îngăduie amorezului să-şi exprime sentimentele. Imaginea îi e suscitată de o alta, vizual-auditivă, în care o fată „cântă la un instrument din acela al lor, cum îi spune: dulcimer". Dar toate

acestea îl lasă pe Bloom indiferent. Pentru a doua oară, invocă suveranitatea bărbatului stăpân pe voinţa sa, rostind un impasibil: „Eu trec mai departe”. Forma englezească „I pass” are şi sensul de „a lăsa să treacă [de la sine]”. Cu alte cuvinte, în ciuda identificării precise a ameninţărilor, el îşi păstrează impasibilitatea, concentrat asupra propriilor îndatoriri.

Înflăcărat de atmosfera orientală, care îndemna la visare şi fantasmare, Bloom avansase o ipoteză ciudată: şi anume că, dacă ai merge doar împotriva soarelui, ai reuşi să „furi o zi în mers”. Iar dacă ai insista, n-ai ajunge „să îmbătrâneşti nici măcar cu o zi”. „Tehnic vorbind”, precizează el, conştient de enormitatea deducţiei sale. Dar însumarea celor două secvenţe – senzualitatea excursului oriental şi „tehnica” de evitare a îmbătrânirii – vorbeşte despre obsesia vârstei pe care bărbatul de treizeci şi opt de ani o avea. Deşi într-un context existenţial diferit, Bloom e măcinat de acelaşi tip de obsesii ca Stephen în *Proteus*. Dacă Bloom evaluează lucrurile dintr-o perspectivă „ştiinţifică” (pseudo-ştiinţifică, de fapt), la Stephen obsesia timpului e figurată abstract-spaţial, în termeni poetici: „ţările amurgului”, „întunericul care luceşte în luminozitate”. La unul din personaje predomină pasionalitatea, îmbrăcată în veşmântul multicolor al senzualităţii asumate, la celălalt – seducţia conceptualului ca forţă modelatoare a vieţii.

Partea paradoxală constă în faptul că amândouă personajele acţionează sub impulsul livrescului. Mintea lui Stephen e populată aproape exclusiv de lecturile din marii autori clasici şi din teoreticienii veacurilor al XVIII-lea şi al XIX-lea. Bloom însuşi recunoaşte că felul în care se comportă oamenii e influenţat de „lucrurile pe care le citeşti”. La el predomină senzaţiile *carnale* (în toate sensurile cuvântului), apetitul sănătos, concupiscenţa debordantă. Naveta rapidă între imaginar şi real are însă întotdeauna o bază certă. Strălucirea soarelui din episodul oriental e imediat dublată de fotografia soarelui „care scânteiază pe prima pagină”. Bloom este mereu „pe urmele soarelui”, dar expresia corespunde în egală măsură naturii sale heliocentrice şi titlului unei cărţi din biblioteca lui: *In the Track of the Sun: Diary of a Globetrotter*, a lui Frederick Diodato Thompson, în paginile căreia Bloom îşi va fi găsit sursa de inspiraţie în evocările pline de nerv şi culoare de mai sus.

Sub semnul planetei incandescente stă şi tema zilei, dezbătută pasional în bine-cunoscutul *Freeman’s Journal and National Press*: discuţia pro- şi anti-independenţă a Irlandei. „Soarele independenţei răsărind pe cer la nord-vest, dinspre maidanul din spatele Băncii Irlandei” e o formulă sardonică prin care Joyce combină descrierea fundalului publicaţiei şi

chestiunea arzătoare a eliberării de sub ocupaţia britanică. Istoricii ne atrag atenţia că „simbolismul capului ziarului aminteşte că Banca Irlandei, o instituţie conservatoare, ocupa o clădire care, înainte de Actul Unirii din 1840, adăpostise Parlamentul irlandez” (Gifford, 2008: 71). Toate acestea îi stârnesc lui Bloom un zâmbet prelung, şiret, un „Ikey touch”, o „nuanţă evreiască”, plină de satisfacţie că a mai dezlegat încă una din vicleniile istoriei.

În drum spre măcelărie, Bloom percepe şi o „răbufnire stătută de bere neagră”, provenind de la barul lui Larry O’Rourke, dar şi „sufluri de bere, praf de ceai, pesmeţi striviţi”. El comentează în gând că, în ciuda acestor neajunsuri, e un loc plăcut, care atrage muşteriii. Chel şi inabordabil, Larry nu poate fi un client pentru Bloom – cu alte cuvinte, nu are cum să-l convingă să facă reclamă locantei pe care o administrează cu mână de fier. Personaj stereotip – drept dovadă, Simon Dedalus, tatăl lui Stephen, îl imită la perfecţie –, el are opinii ferme despre evenimentele zilei, ca, de pildă, despre războiul ruso-japonez. Deşi intenţionează să-i vorbească despre moartea lui Dignam, în fapt îi adresează o propoziţie banală, despre starea vremii. Totodată, se lansează într-o serie de informaţii despre tehnica lui O’Rourke de a obţine profit. Evident, prin înşelăciune, de vreme ce concurenţa e nemiloasă („Ar fi o problemă frumoasă, să te pună să baţi Dublinul de la un cap la altul şi să nu treci prin faţa niciunei cârciumi”).

Ajuns în dreptul şcolii de la Sfântul Iosif, aude, prin geamurile deschise, ţipetele copiilor. Comiţând, în plan lingvistic, o fraudă, Bloom utilizează o construcţie inexistentă, *joggerfry* pentru *geography*, citând numele unor insule cu sonoritate stranie (Inishturk – probabil pentru a prelungi ecoul onomastic al personajului de pantomimă –, Inisshark şi Inisboffin), bune exemple ale mnemotehnicii utilizate în şcoli. E aceeaşi tehnică aplicată la învăţarea alfabetului, ba chiar şi a unui lanţ muntos din sudul Irlandei, Slieve Bloom. Am putea continua joaca, subliniind apropierea pronunţării lui *slieve* de Steve (diminutiv de la Stephen), obţinând în felul acesta posthomericul nume *Steve* Bloom!

Ajuns la măcelăria lui Dlugacz, Bloom priveşte fascinat abundenţa de produse din carne, care-i captivează întru totul atenţia. Exerciţiile şcolăreşti pe care se amuzase să le facă pe drum încetează (înmulţiri, asocieri pe bază de aliteraţii ori de şiruri categoriale etc.), fascinat de visceralul în stare pură reprezentat de hălcile de şuncă, de „cilindrii lucioşi, groşi, plini cu carne tocată”, dar mai ales – bijuterie unică şi însângerată – o bucată de rinichi aflat pe o farfurie cu desene.

E limpede acum că regimul său de viaţă este cel al instinctualităţii pure, al animalităţii gata să iasă la atac. Tânăra din faţa lui, care face cumpărături la tejghea, îi atrage atenţia din două motive: mai întâi, percepe în ea un potenţial cumpărător al bucăţii de rinichi, iar mai apoi, pentru că e ea însăşi „sânge proaspăt", fiinţă dezirabilă, plină de energie primitivă, ce-i stârneşte imaginaţia lubrică. O cunoştea din vedere şi îl excitase felul în care bătea covoarele: „Ochii lui se odihneau pe şoldurile ei viguroase. Pe el [vecinul la care e angajată tânăra femeie, n.n., M.M.] îl cheamă Woods. Mă întreb cum se descurcă. Nevastă-sa-i cam bătrâioară. Sânge tânăr. Nu-i dă voie cu drăguţii. Ce braţe puternice. Să tot bată covoarele pe frânghie. Şi chiar că le bate. Doamne, cum i se înfoaie fusta la fiecare izbitură".

N-am părăsit deloc – şi nici nu-l vom părăsi – regimul visceralităţii. Nu aflăm nimic despre trăsăturile feţei, despre psihologia servitoarei, dar ni s-a spus aproape totul despre magnetismul fizic pe care-l emană. E singurul lucru la care e atent Bloom – firește, în afara rinichiului pe care încă se teme că-l va cumpăra tânăra servitoare. Pentru a înlătura emoţia aşteptării, Bloom parcurge un afiş-reclamă la o fermă model în Palestina, pe malul lacului Tiberiada (cunoscut şi sub numele de Marea Galileei). În mintea lui, legăturile se fac imediat, spiritul de întreprinzător prinde din zbor ideea: s-ar putea construi acolo un sanatoriu de iarnă. Recunoaşte pecetea acţiunilor lui Moses Montefiore, filantropul implicat într-o vastă operă de emancipare a evreilor din Marea Britanie şi susţinător activ al colonizării Palestinei, în paralel cu mişcarea sionistă.

Ferma imaginară, populată cu vite, îl trimite într-un alt timp, când lucrase el însuşi ca funcţionar la o mică firmă care se ocupa cu vânzarea cornutelor. Foiala animalică, energia irosită în zilele de târg, amestecul vizual-odorifer de bălegar, oi însemnate cu fierul roşu şi „crupele bine hrănite" ale vitelor îl duceau la surescitare, exact cum se întâmplă acum, când, „stăpânindu-şi simţurile", privirile i se fixează pe „fusta şleampătă înfoindu-se zvâcnind, lovitură după lovitură". Atracţia carnalului îl face să acţioneze precipitat. Pentru o clipă, dorinţa de a o urmări din priviri e atât de puternică, încât pare să uite motivul pentru care se află la măcelar. Înşfăcând în grabă „glanda umedă, moale" (rinichiul devine echivalentul organului sexual), continuă explorarea vizuală a „cârnaţilor a-ntâia" şi-a „şuncilor rotitoare", dezvoltând, în acelaşi timp, un scenariu al seducţiei din care e aprioric eliminat. Primitivitatea femeii („mâini mâncate de sodă", „unghii murdare") nu face decât să-i sporească dorinţa. La fel cum existenţa unui

competitor – şi aici, şi acasă – împinge la apogeu amestecul de insatisfacţie şi plăcere a suferinţei.

Această mini-înscenare sado-masochistă, în care Bloom se victimizează ipostaziindu-se ca oponent al sistemului (iubitul imaginar al servitoarei e poliţaiul întâlnit într-o plimbare la pădure), ilustrează o opinie a lui Harold Bloom, conform căreia în personajul lui Joyce coexistă un Sancho Panza şi un Falstaff (Bloom, 2011: 111). Într-adevăr, felul supus în care soţul lui Molly urmează formele unduitoare ale femeii tinere şi aţâţătoare are ceva din felul în care scutierul lui Don Quijote îşi însoţeşte stăpânul în cele mai aberante situaţii. Dimensiunea falstaffiană e revelată la nivelul limbajului grandilocvent, al capacităţii de a trăi cu toată intensitatea într-o realitate imaginară.

Foamea erotică a lui Leopold Bloom este explicabilă prin frustrarea provocată de relaţia matrimonială. Dar ce-i lipseşte scenei anclanşate chiar sub ochii noştri e latura romantică, sensibilitatea presupusă de iubire. Termenii în care-şi imaginează Bloom întâlnirea cu tânăra femeie sunt brutali, sufocaţi de dorinţă carnală. Discursul său amoros e milităros, direcţionat spre satisfacerea promptă a dorinţei trupeşti. Femeia e doar o femelă, animal obligat să se supună ordinelor bărbatului-mascul. Prădător, Bloom îşi devoră partenerele – deşi este vorba de o vânătoare pur imaginară. Mintea lui compensează suferinţele născute din relaţia castratoare cu Molly, Calypso năzuroasă şi dictatorială care l-a izgonit din peştera plăcerilor pe care, suspectează el, le rezervă de multă vreme altor bărbaţi.

La măcelărie se mai petrece un eveniment important: Bloom refuză să-şi admită/divulge evreitatea. Dulgacz îi aruncă o privire încărcată de semnificaţii, „un fulger de foc lacom din ochii de vulpe”, identificând în Bloom un co-religionar. Interesul arătat faţă de „ferma model” din Palestina, precum şi numele clientului sunt indicii suficiente pentru a bănui apartenenţa la Ţara lui Israel. E o fraternitate pe care protagonistul o refuză instinctual sau, mai bine zis, o amână („Mai bine nu: altă dată”). Mintea lui e prea înfierbântată de coapsele masive şi de trupul servitoarei pentru a începe o conversaţie fără sens – deoarece nu se vede emigrând în Palestina pentru a începe o viaţă nouă.

În drum spre casă, o altă ispită mobiliară, a unei alte firme, Agendath Netaim: pământ nisipos, bun de plantat cu eucalipţi şi fructe exotice, oferit de guvernul grec. Tot în Palestina, fireşte, care era încă integrată, şi avea să mai fie până la sfârşitul Primului Război Mondial, Imperiului Otoman. Numele străzii berlineze unde se afla sediul firmei este

*Bleibtreustrasse*, la numărul 34. Cifra corespunde vârstei reale a lui Molly Bloom (născută la 8 iunie 1870), iar îndemnul din denumirea instituţiei, „rămâi credincios", e cu siguranţă o aşchie subconştientă ţâşnită la suprafaţă. Nici această aventură comercială nu-l interesează, deşi, admite el, „e totuşi o idee aici". O idee suficient de puternică pentru a stârni o nouă reverie legată de dulceaţa vieţii în Orient, într-o „căldură de argint", printre portocali, lămâi şi, desigur, măsline, al căror gust Molly îl cunoaşte prea bine, de vreme ce „le scuipă" ca pe nişte seminţe. Cuvântul „citron" îl evocă pe vechiul lui prieten Citron, în al cărui scaun de răchită se odihnea Molly. Provenind din aceeaşi zonă mediteraneană, a fructelor exotice şi a prosperităţii, Molly e şi ea o podoabă preţioasă, inaccesibilă şi stranie.

Apariţia unui individ („din spate parcă-i căpitanul ăla norvegian" – adică un cocoşat, dacă e să urmăm o sugestie a lui Richard Ellmann) întrerupe şirul preafericitelor imagini, readucându-l pe Bloom în lumea din care evadase. O stropitoare anunţă ploaia, iar norul ce devine tot mai mare – observat şi de Stephen de la înălţimea turnului Martello – marchează graniţa dintre Irlanda şi „ţara golaşă" care se va reinsinua imediat în mintea lui. Metaforele paradiziace sunt înlocuite de imagini ale dezolării. E o regresiune în lumea dezastrului biblic, a Sodomei şi a Gomorei, o lume bătrână şi a bătrânilor, asemănătoare femeii „încovoiate [care] traversă dinspre Cassidy, strângând în mână gâtul unei sticle". Elogiul şi disperarea se întretaie în cuvintele sale, omagiu şi eulogie pentru „oamenii cei mai bătrâni", evreii, care „din captivitate în captivitate" au ajuns să populeze întreg pământul, lăsându-şi propria ţară în părăsire. Ultimele sale cuvinte sunt aproape o imprecaţie: evocarea morţii pământului, comparat cu o bătrână stearpă: „născătoarea cenuşie scufundată în adâncuri a lumii".

Toate acestea stau sub emblema unui cuvânt care ocupă singur un rând. El e rostit de personaj (ori scris de autor) şi sintetizează starea de spirit a lui Leopold Bloom în urma experienţelor matinale: *dezolare*. Confruntat cu lumina, feminitatea şi luxurianţa orientală, Bloom are viziunea propriei îmbătrâniri. E scuturat de groază, iar prin vene îi curg „uleiuri reci", îngheţându-i sângele. Bătrâneţea „i se aşterne pe trup ca o crustă, o mantie de sare", iar „gura dimineţii" îi adresează „imagini rele". Apropierea de casă îi apare salvatoare, cu familiaritatea „aburului blând al ceaiului, fumul din cratiţă". Dar mai ales proximitatea „cărnii ei bogate, caldă încă în pat". O izbăvitoare dublă afirmaţie („Yes, yes") îl readuce la starea de spirit anterioară, unde lumina se întrupează într-o fată „cu părul de aur în vânt" care îi aleargă în întâmpinare.

Revenirea de la măcelărie echivalează, în termeni homerici, cu întoarcerea dintr-un carnagiu – de la o simbolică Troie, aşa cum au observat mulţi comentatori ai cărţii, cu precădere Adaline Glasheen (1974: 58). Dezolarea lui este exprimată prin insistenţa descrierii organelor interne ale animalelor moarte (ceea ce corespunde unui alt episod faimos din *Odiseea*, cel petrecut în Trinacria), împrejurare ce induce un sentiment de apăsătoare nelinişte – acea dezolare pe care scriitorul a ţinut s-o sublinieze acordându-i statutul de concept marcat prin plasarea lui pe un singur rând al filei de carte.

Cele două scrisori şi ilustrata pe care le va ridica din cutia poştală vor marca profund ziua care abia începe a lui Leopold Bloom, dar şi, într-un sens mai larg, întreaga lui existenţă ulterioară. Apelativul aparent tandru pe care i-l adresează „doamna Marion" (aşa cum apare numele soţiei pe plicul ce-i e adresat) reprezintă de fapt ultimul însemn al dez-eroizării lui. De la măreţul, impresionantul nume cu conotaţii leonine (Leopold s-ar putea traduce drept „leu îndrăzneţ") rămâne doar un hipocoristic prea puţin nobil, *Poldy*. În dicţionarele argotice cuvântul are sensul de „şarlatan", dar şi de „zdreanţă". Prin urmare, primirea de care se bucură nu e din cale-afară de entuziastă. De altfel, conversaţia dintre soţie şi soţ poartă marca totalei dominaţii a femeii. Bărbatul e redus la postura de lacheu: îi predă scrisoarea, apoi, slugarnic, ridică storurile de la geam, asigurându-se grijuliu că femeia e mulţumită.

Postura subalternă se accentuează atunci când, luând rolul unei cameriste, Poldy ridică de pe scaun mormanul de rufe aruncate neglijent de femeie („fusta ei în dungi, lenjeria mototolită, murdară"), pentru a le depune lângă pat. Iar apoi ascultă smerit ordinul de a opări ceainicul. Bărbatul-sclav se refugiază în măruntele operaţii ale pregătirii ceaiului, prezentate într-un exerciţiu de proză hiperrealistă. Coborâm alături de Bloom în universul mic al comportamentului mecanic, în descrierea maniacală a activităţii şi a gândurilor mai mult decât ridicole care-l bântuie în timp ce-şi execută umil îndatoririle, cu o resemnare de care numai un bărbat ce se ştie vinovat e capabil.

De altfel, întregul capitol este conceput în stilul unei naraţiuni „obiective". Vocea dominantă e una detaşată, aproape incoloră, completată punctual de tehnica monologului interior. Descrierile sunt limpezi, lipsite de ambiguitate, subsumate ideii de comunicare directă, aproape jurnalistică. Această modalitate oferă acces direct la mintea personajelor, exilate parcă într-un tărâm pustiit (în ciuda elementelor topologice care facilitează plasarea precisă a acţiunii), într-o lume fără sens. La nivel metaforic, partitura e susţinută de evocarea

Palestinei, definită drept un tărâm al morţii, în ciuda încercărilor de resuscitare prin colonizarea umană şi economică, tipică sionismului timpuriu.

În paralel, Bloom parcurge în viteză o scrisoare de la Milly, fiica aflată la Mullinger, unde lucrează într-un atelier fotografic. Tatăl îşi aduce aminte cu tandreţe de copilăria ei, de „ceşcuţa pentru mustaţă" primită cadou de ziua lui. În stilul de-acum cunoscut al personajelor cărţii, Leopold improvizează, parodiind o poezie a lui Samuel Lover, o mică romanţă amoros-copilăroasă. „O, Milly Bloom, you are my darling" transcrie sentimentele unui tată plin de tandreţe pentru fiica percepută ca prizonieră a eternei copilării. În realitate, Milly e deja o femeie în deplinul sens al cuvântului, o cochetă care-şi construieşte imaginea de sine profitând de talentul moştenit de la mamă. De pe acum, în ciuda rememorărilor centrate pe prima parte a vieţii, Leopold e conştient că, în ciuda afecţiunii pe care i-o poartă, „silly Milly" nu e decât o variantă a propriei mame.

Micile monologuri interioare ale lui Bloom – divagaţii care se cantonează în trecut, fără o relevanţă majoră pentru firul epic principal – se intersectează cu secvenţe în *close-up,* planşeul de pe care-şi iau zborul viitoarele noduri narative. Minuţia preparării micului dejun atrage atenţia asupra legăturii indestructibile dintre gest şi sens în scrisul lui Joyce. Lucrurile nu se petrec pentru că ar urma o schemă anume, ci pentru că e *inevitabil* să se petreacă astfel. Banalitatea voită a relatării generează semnificaţii care definesc multipla identitate a protagonistului. El e şi Leopold Bloom, micul funcţionar din Dublin, e şi Henry Flower, amorezul impenitent, dar şi supusul Poldy şi tăicuţul tandru, Papli – aşa cum îl alintă Milly. Janus multifrons într-o dramoletă domestică, Bloom execută la perfecţie o partitură în care nu simţi deloc emoţia, dar eşti copleşit de precizia disecţiei verbale:

„Înfipse furculiţa în bucata de rinichi şi o trânti pe partea cealaltă; pe urmă aranjă ceainicul pe tavă. Umflătura tăvii zăngăni când o ridică în mâini. Era totul pe tavă? Pâinea cu unt, patru, zahărul, linguriţa, frişca. Da. O duse în sus pe scări, cu degetul gros petrecut pe după toarta ceainicului. Împingând uşa cu genunchiul, intră cu tava în mâini şi o aşeză pe scaunul de la capul patului".

Grija aproape matematică de a-şi îndeplini datoriile, probată de inserarea numărului cardinal *patru*, nu e răsplătită de pretenţioasa beneficiară a eforturilor sale. În loc să i se mulţumească, e apostrofat: „Cât ai lipsit!" („What a time you were!"). Generozitatea e întâmpinată cu brutalitate, iar delicateţea – percepută ca absenţă. Dar Bloom se simte, totuşi,

răsplătit la vederea trupului masiv şi a sânilor imenşi (numiţi cu un cuvânt, *bubs,* care s-ar traduce „băieţei”, ceea ce denotă o indeniabilă tandreţe) percepuţi „pe sub cămaşa de noapte ca ugerul unei capre”. Adevărat fenomen natural, corpul lui Molly încălzeşte aerul încăperii, impregnând aburii ceaiului cu feminitatea sa debordantă. Lui Bloom, imaginea sânilor îi aduce aproape o izbăvire, în schimb „buzele ei pline” care surâd în timp ce bea ceaiul creează o atmosferă neliniştitoare. Aproape sufocându-se de mirosul parfumului stătut emanat de trupul femeii, încearcă o evadare: tentativa de a deschide fereastra echivalează cu dorinţa imperioasă de eliberare de sub farmecul primejdios al nimfei devoratoare care stă într-un cot, făcând să scârţâie din nou arcurile patului.

Aflând titlurile ariilor pe care Molly urmează să le cânte pe scenă (faimoasa *Là ci darem*, pe melodia căreia Don Giovanni o seduce pe Zerlina, şi *Love's Old Sweet Song* a compozitorului irlandez James Lyman Molloy), în mintea lui Bloom apar ghearele geloziei. Mintea i se mişcă spasmodic între bănuiala infidelităţii şi realitatea deloc romantică în care primează şocul vizual provocat de „jartiera cenuşie încolăcită pe după un ciorap mototolit, cu talpa lucioasă” şi „cracul pantalonaşului ei cam murdar”. Dacă adăugăm acestei recuzite vag neplăcute prezenţa oalei de noapte, nu e o exagerare să definim spaţiul domestic al familiei Bloom drept un mic vestibul infernal, o bolgie de uz privat.

Un punct important în relaţiile dintre personaje îl constituie discuţia despre metempsihoză. Şi nu pentru că pune în evidenţă diferenţele culturale majore dintre cei doi. Ci pentru că ei par să interacţioneze pentru prima oară. Ceea ce adânceşte stranietatea situaţiei: n-au fost capabili de o conversaţie banală, dar ajung să discute despre migraţia sufletelor. Molly e lipsită, în mod evident, de o educaţie solidă. Preferă lectura cărţilor licenţioase, iar cel mai recent roman o dezamăgeşte pentru că e, în primul rând, prea *soft* – „N-are nimic porcos” –, iar al doilea, lipsit de suspans, „adică ea l-a iubit tot pe primul toată vremea”, lucru de neimaginat pentru cineva cu o experienţă erotică atât de diversificată cum *pare* a fi Molly. Pronunţia cuvântului „metempsihoză”, identificat în pagină de Molly cu degetul murdar de frişcă pe care şi-l ştersese, mojiceşte, de pătură – *met him what*, aşa cum îl preia, interogativ, Bloom –, arată nivelul de incultură al personajului.

Mica lecţie a soţului nu captează pentru multă vreme atenţia consoartei. Pentru ea, arta supremă se găseşte în romanele cu midinete ale lui Paul de Kock. Poate şi pentru sonoritatea numelui, o anagramă străvezie a lui *Poldy Cock*, pe care, jucăuş, ţine s-o sublinieze: „Are nume frumos”.

Înţelegem acum că numele de alint, Poldy, cu care-şi întâmpinase soţul revenit de la cumpărături, se leagă în mintea ei atât de genul literar favorit – literatura uşurică şi uşuratică a francezului Charles Paul de Kock făcuse ravagii şi în Marea Britanie, începând cu mijlocul secolului al XIX-lea –, cât şi de intensa preocupare a femeii neglijate pentru chestiunile sexuale. Bun pedagog, Bloom îşi desfăşoară lecţia despre nimfe şi greci, pe care am rezumat-o mai sus.

„Ochii ironici" ai lui Molly îl urmăresc doar pe jumătate, pentru că ea se află încă sub impresia romanului citit. Un roman cu accente sado-masochiste, despre cruzimile din lumea circului, *Ruby, mândria arenei* se vrea o carte moralizatoare, în gustul vremii, plină de personaje demonice şi de violenţe gratuite. Pentru Bloom, subiectul cărţii e un prilej de a-şi aminti propriile emoţii de la spectacolele de circ din copilărie, dar şi sensul – nu întru totul aberant – în care era întrebuinţat pe atunci cuvântul care o intrigă pe Molly: „De mici le-au deprins oasele, aşa ca să se metempsihozeze". Urmează inevitabilul salt în prezent, cu definirea corectă a termenului şi cu trimiterea la moartea lui Dignam, la a cărui înmormântare tocmai se pregătea să participe: „Cică trăim după moarte. Sufletul nostru. Că sufletul omului după ce moare. Sufletul lui Dignam…".

Obsesiei transformărilor proteice din capitolul anterior şi definirii lui Dumnezeu prin capacitatea de infinită metamorfoză i se adaugă şi analogia dintre Molly şi Calypso. Tabloul care atârna deasupra patului, *Scalda nimfelor* (se pare, o creaţie fictivă) serveşte drept comparaţie dintre soţia care-şi ţine soţul înlănţuit şi zeiţa care-l sechestrase pe Ulise. „Splendida capodoperă artistică" e de fapt o banală copie oferită ca supliment al unei reviste săptămânale publicate la Londra, *Photo Bits*. Pentru Bloom, compoziţia plastică are însă o importanţă aparte: „Seamănă puţin cu ea când îşi lasă părul pe umeri: mai zveltă". Leopold admite astfel că el însuşi face parte dintr-o lume imaginară. „Nimfele goale" sunt o metaforă a Greciei şi o punte între „toţi oamenii care au trăit atunci" şi contemporaneitate. E o „metempsihoză indirectă", pe care protagonistul şi-o asumă şi o transformă într-un mic discurs savant.

Din păcate pentru el, Molly nu are răbdare să-i asculte divagaţiile. Fiinţă telurică – cel puţin în această ipostază iniţială –, ea e distrasă de mirosul rinichilor aproape arşi ce vine de jos, de la bucătărie. „Mişcările de barză" speriată ale lui Bloom indică starea de nelinişte care îl cuprinde, determinată de spaima că nu-şi va putea satisface măcar apetitul culinar, după ce i se refuzase cel sexual. Felul metodic

în care îngurgitează rinichiul salvat in extremis cheamă imaginea unui asalt militar: „Îşi ridică furculiţa plină la gură, mestecând cu discernământ carnea elastică, gustoasă. O înghiţitură de ceai. Apoi îşi tăie pătrăţelele de pâine, muie unul din ele în sos şi-l bagă în gură".

Că masticaţia e un substitut al erotismului o dovedeşte faptul că imediat gândul îi zboară la studentul despre care pomenise Milly în scrisoare şi despre picnicul la care urma să participe, la Lough Owel – ceea ce-l determină să reia, de data aceasta în tihnă, lectura epistolei trimise de la Mullinger. Ca într-o oglindă, Bloom va contempla, de la jumătatea distanţei, cele două forme de sexualitate feminină care i se oferă studiului: mugurii erotici abia îmbobociţi ai lui Milly şi frunzele aproape veştede ale lui Molly. Aceste două imagini se întretaie inevitabil, de vreme ce comportamentul lui Milly aminteşte frapant de cel al mamei sale. Şi ea pare îndrăgostită de un tânăr (Bannon, cel deja menţionat de către Mulligan în *Telemachus*), care îi cântă acelaşi cântec despre fetele de pe plajă pe care i-l cântase şi Blazes Boylan lui Molly. Asemănarea dintre cele două femei devine astfel izbitoare – aceeaşi plăcere a flirtului, aceeaşi încântare de sine de a se şti dorită de bărbaţi chipeşi.

Ziua de naştere a lui Milly (tocmai împlinise, cu o zi în urmă, cincisprezece ani) e un prilej de rememorare a procesului prin care ea se transformase într-o fetiţă „şireată", plină de ambiţii. Gândul îl duce şi la banii încasaţi de Molly pe scena de music-hall, doisprezece şilingi şi şase pence pe săptămână, mult mai mult decât primise înainte. Apoi, printr-un salt în spaţiu, şi-l imaginează pe studentul care-i invitase fata la picnic. Asediat de nelinişti, îl evocă şi pe Rudy, copilul mort prea devreme, la numai unsprezece zile. Îşi face curaj, arătându-şi încrederea în capacitatea lui Molly de a „avea grijă de interesele ei". Deocamdată, meditează el filozofic, „e bine, […] nu s-a întâmplat nimic". Toate acestea sunt strategii de a-şi proteja insularitatea, izolarea de membrii familiei, de care îl despart distanţa (de Milly), moartea (de Rudy) şi infidelitatea (de Molly).

Dar senzaţiile şi neliniştile momentului sunt mai puternice decât evocările tandre ale fetiţei, surprinsă în momente de graţie din perioada creşterii. „Plicul rupt" al lui Molly, neîndemânatic ascuns sub pernă, refrenul cântecului despre „fetele de pe plajă" (o compoziţie a lui Harry B. Norris din 1899) fac inevitabile bănuielile despre infidelitatea soţiei şi probabila aventură amoroasă a fiicei. „Şi Milly, şi ea" e un adagiu al inocenţei pierdute, care-i provoacă amărăciune. Şi-o imaginează pe Molly („doamna Marion", cum apărea numele

ei pe plic, în total şi neplăcut contrast cu uzanţele vremii, când corespondenţa adresată femeilor măritate menţiona numele soţului) citind, „răsturnată pe spate, numărându-şi buclele după degete, împletindu-şi-le” (aceeaşi expresie, tradusă în engleză „hair […] braiding”, e folosită de Homer pentru a o descrie pe nimfa Calypso).

Certitudinea trădării, insinuată mai întâi sub forma unui „regret molatic” ce-i „alunecă pe şira spinării”, îl paralizează. „Are să se întâmple”, acceptă el cu o resemnare filozofică. E vorba de Milly, dar, subliminal, se gândeşte şi la Molly. Scena seducţiei are la bază o adevărată *fixaţie orală*, invocarea aproape poetică a buzelor feminine, despre care vom afla, în ultimul capitol al cărţii, că îl obsedează la modul sexual. Buza de jos a lui Molly e un prilej de reverie erotică, substitut al vieţii sexuale ce nu depăşeşte nivelul unui *coitus interruptus*. „Buze dulci uşoare de fată. […] Buze care au sărutat, sărutând sărutate. Buze lipicioase de femeie” – iată lexicul obsesional ce conţine un întreg univers al dorinţei, frustrării, geloziei şi neputinţei.

Un mic intermezzo dedicat pisicii conţine şi o constatare cu iz premonitoriu: „E furtună în aer”. Putem înţelege din aceste cuvinte, ce-i aparţin lui Bloom, orice. Dar ele se leagă desigur de satisfacţia pisicii „electrizate”, care mâncase pe săturate, iar acum voia „să se ducă sus, să se culcuşească în pat”. *Furtuna* e transferată, în felul acesta, lui Molly, ea însăşi bine hrănită şi aşteptând dezlănţuirea erotică promisă de scrisoarea citită pe furiş, expediată de agentul ei, Hugh Boylan, supranumit „Blazes” („vâlvătaie”). Ne aflăm în zona fizicului pur, la antipodul speculaţiilor fără consistenţă materială ale lui Stephen Dedalus. Scena care va urma – descrierea amănunţită a defecaţiei matinale a lui Leopold Bloom – a constituit unul din capetele de acuzare legate de obscenitatea romanului. Cum deceniile scurse de la publicarea cărţii au diminuat mult pudibonderia lumii occidentale, ele nu mai au azi nici pe departe impactul resimţit de cititorul tocmai ieşit din pruderia victoriană.

Stephen Dedalus fusese uzurpat în calitatea de prieten şi de „stăpân” al turnului Martello de către Buck Mulligan. Leopold Bloom e victima unei duble – dacă nu chiar triple – uzurpări. În 16 iunie 1904 e înlocuit în calitatea de bărbat al propriei soţii, de tată al fiicei şi chiar de stăpân al casei – intrată în după-amiaza zilei sub autoritatea masculin-sexuală a bărbatului „înstărit”, Blazes Boylan. Rătăcirea prin Dublin echivalează, aşadar, cu un auto-surghiun, cu abandonul temporar al căminului în favoarea aventurii în cursul căreia îşi domoleşte suferinţa. Şi totuşi, pasivitatea lui Bloom în faţa

acestor primejdii iminente e inexplicabilă. Îngrijorat de ceea ce i se va întâmpla lui Milly, simte impulsul să-i facă o vizită. Dar gândul rămâne în suspensie, chiar dacă mintea lui combinatorie a găsit soluţia de a-şi procura un bilet de tren gratuit.

Felul în care se raportează la „femeia la treizeci de ani" ce pare a fi, în egală măsură, disponibilă, zăcând în pat în posturi care denotă un erotism debordant, şi inaccesibilă explică, măcar parţial, inerţia lui Bloom. Molly e percepută nu ca o fiinţă reală, ci ca însumare de imagini şi senzaţii ce vin din trecut. Legătura dintre ei e, într-un fel straniu, mediată: cea mai puternică reprezentare a lui Molly e aceea provocată de asemănarea cu nimfele din tabloul înrămat de deasupra patului. Termenii relaţiei dintre parteneri sunt astfel intens subliniaţi: e un contract în care soţul îşi asumă cu stoicism marginalizarea. Simplu privitor, el se păstrează în afara cercului desenat de energia sexuală a celor două nimfe: cea de pe perete şi cea din pat. Resemnarea în faţa inevitabilului (va fi cu siguranţă încornorat) e o trăsătură de caracter adânc înrădăcinată în conştiinţa lui. Ea „exprimă lipsa lui de forţă (şira spinării fragilizată), paralizia (nu se poate mişca) şi voyeurismul" (Glasheen, 1974: 52). Toate acestea pot fi şi subterfugii. Purtând masca raţiunii, îngăduinţei şi compasiunii, Bloom se dedă unui trafic ilicit: o zi de infidelitate a soţiei contra iertării a zece ani de neglijare (adică pervertire) a îndatoririlor maritale.

Merită să-l urmăm pe Bloom în „cabina pentru o singură persoană", cum se spunea pe vremea lui Caragiale, şi să studiem gestica personajului. Înainte de a ajunge la closet, Bloom face o ultimă tentativă de a o descoperi din priviri pe slujnica vecinilor, care-i captase atenţia în măcelărie. Se înarmează cu un exemplar din *Titbits*, un fel de *Reader's digest*, lansat în 1881, nelipsit din aproape nicio familie burgheză a vremii. Observând o plantă crescută lângă zid, îi vine ideea de a construi un pavilion de vară – ecou, fireşte, al reclamelor ce invitau la investiţii în Palestina. Spiritul practic iese în evidenţă, imaginând soluţii pentru diversele chestiuni ce-i trec prin minte. „Murdăria care curăţă" e o sintagmă cu un sens ce transcende contextul în care a fost rostită: pasta de bălegar întrebuinţată pentru a curăţa mănuşile de piele fină i se pare un bun exemplu de adecvare a formei şi a acţiunii. Bloom lansează, fără să-şi propună, o ipoteză ilustrată ulterior de odiseea prin Dublin cu asupra de măsură: nevoia de a te scufunda în sordidul existenţial pentru a ieşi, purificat, la suprafaţă.

Parcurgând drumul spre closet, Bloom îşi dă seama că şi-a pierdut pălăria – la fel cum, mergând la măcelărie, constatase dispariţia cheii. Aceste pierderi – sau, mai bine zis, rătăciri – funcţionează ca un *aide-mémoire* pentru operaţiunea importantă pe care o are de făcut: „Să mă duc să iau scrisorile”. Şi, la fel de sugestiv, să facă o vizită la baia comunală – încercare timidă de a înlătura „murdăria” deja acumulată a zilei şi a nopţii anterioare. Pătruns în privată, grija de căpătâi a lui Bloom e să nu-şi păteze pantalonii negri aleşi pentru înmormântare: respectul faţă de locul morţii primează chiar şi în cele mai groteşti situaţii. Bloom percepe însă lucrurile diferit: de vreme ce se află pe un tron, postura sa e regală! Joyce se amuză folosind un vers dintr-o *nursery rhyme* („The king was in his counting house”) pentru a-i descrie poziţia, după ce, anterior, folosise altul („The maid was in the garden”) pentru a indica interesul faţă de servitoarea din casa vecină. De altfel, chiar aflat în acea delicată poziţie, gândul îl poartă tot spre ea: curios, o caută din priviri, uitându-se „printr-o crăpătură” la proprietatea de alături.

Regimul excrementţial şi cel erotic fuzionează astfel cu o seninătate care nu putea decât să-l oripileze pe burghezul hrănit mai degrabă cu literatură sentimentaloidă, decât cu naturalismul irigat de psihanaliză al noului Homer celtic. Ritualul defecării urmează o tehnică familiară lui Bloom, de vreme ce o aplica şi în cazul relaţiilor sexuale cu Molly: amânarea (sau chiar deturnarea) plăcerii: „Să mai ţin niţel”. Activitatea fiziologică e dublată de o activitate intelectuală care-i captează cu egală plăcere simţurile. Lectura unei povestiri premiate de *Titbits* (să nu uităm de *Photo Bits* şi de nimfele surprinse la scăldat!) – dar mai ales suma câştigată de autorul prozei – îl face să viseze că ar putea deveni el însuşi autor, semnând schiţa cu numele „domnul şi doamna L.M. Bloom”. Câteva rânduri ale textului în care este evocată „lovitura de maestru prin care a câştigat-o pe vrăjitoarea cu râsul frumos” şi apoi poziţia intimistă „mână în mână” trimit la aspiraţiile sale profunde legate de Molly. Ca nimfă-vrăjitoare, pe de o parte, ca femeie care-l ţine la distanţă, pe de alta, ea îl condamnă la un dureros prizonierat.

Cititul – muncă intelectuală – şi eliberarea calmă a intestinului se desfăşoară armonios, componente egal de legitime ale existenţei. Grecii, care credeau în metempsihoză, aboliseră ierarhiile şi stipulau unitatea lumii umane, ţinând la loc de cinste atât părţile considerate îndeobşte „nobile”, cât şi pe cele reziduale. Toate intrau în lanţul metamorfic, într-o „democraţie a naturii” însuşită cu o inocentă dezinvoltură. E inevitabil să invoci, legat de această scenă, „stadiul anal” al

dezvoltării sexualităţii, sugestie întărită de pletora de imagini care invadează mintea personajului. Ele includ încercările de a-şi nota „pe manşetă” cuvintele rostite de Molly pe când se îmbrăca, până la dimineaţa de după bal, când orchestra a cântat „dansul orelor de Ponchielli”, splendida arie din *La Gioconda*.

Acest racord muzical are o dublă importanţă. El reprezintă un avertisment plin de nostalgie privind inevitabila scurgere a vieţii („Cum să explici ceasurile acelea de dimineaţă, amiaza, pe urmă seara lăsându-se, pe urmă orele de noapte”), dar şi borna temporală („Asta a fost prima noapte”) când a început povestea de dragoste dintre Molly şi Blazes Boylan. Constipaţia, pericolul redeschiderii hemoroizilor, miasmele care „se ridicau din el însuşi” alcătuiesc armătura indestructibilă în interiorul căreia plutesc imaginile poetice despre trecerea timpului, frumuseţea fetelor, misterul femeilor mascate în sala de bal. La rândul lor, toate sunt înglobate în metafora metempsihozei (sau a metamorfozei): „Şi e exact ca în viaţă. Ziua, pe urmă noaptea”. Sau, în termeni cromatici, la fel de poetici şi ei, „trandafiriu, pe urmă auriu, pe urmă cenuşiu, pe urmă negru”.

Detaşarea, aproape indiferenţa – o indiferenţă tristă – lui Bloom faţă de inevitabila trădare a soţiei şi la fel de implacabila „pângărire” a fiicei sunt rezultatul filozofiei de viaţă expuse în secvenţele şi împrejurările de mai sus. Momentele petrecute în tihna latrinei sunt – oricât ar părea de exagerat – o operaţiune de catharsis. O întreagă lume de senzaţii şi dorinţe renaşte din conjuncţia activităţilor minţii şi a încercării la care e supus trupul. Cele trei sunete ale clopotului bisericii St. George, care băteau „fioros, puternic, întunecos”, indică prezenţa divinităţii chiar în toiul celor mai triviale ocupaţii. Era ora nouă fără un sfert şi clopotul anunţa personajul că e invitat să se înscrie într-un nou ciclu al existenţei. O invitaţie la viaţă care valora însă cât un *memento mori*.

# A cincea insulă:
# Molly Bloom se miroase pe sine

Prin comparaţie cu episoadele anterioare, inclusiv cu secvenţele *Proteus* şi *Calypso*, dar şi cu majoritatea fragmentelor care vor urma, *Lotus Eaters* are un caracter non-evenimenţial. În termenii naraţiunii clasice, el reprezintă un hiatus narativ, un vid în corpul general al unei istorii ce musteşte de întâmplări şi situaţii relevante. Ieşirea din casă a lui Leopold Bloom lasă loc sondării unui univers nebănuit, fantasmatic. Paralizia care, în lumea joyceană, e un atribut esenţial al Dublinului şi al Irlandei se colorează într-o lumină stranie, nutrită de obsesiile narcotice, lumina nălucirilor extravagante induse de intensa activitate a opiaceelor.

Cheia capitolului se află în simbolul sub care e plasat itinerarul lui Leopold Bloom: Euharistia. Joyce oferă un exemplu de construire *comme il faut* a sistemului de referinţe şi înlănţuiri de semnificaţii ale textului. Paginile episodului

sunt strict subsumate descrierii puterii insidioase a drogului tămăduitor – invocate într-o multitudine de întrupări – aşa cum Sfânta Împărtăşanie vindecă suferinţele psihice şi fizice ale individului. Procesul e împins la ultimele limite, ajungându-se chiar ca Bloom să se autodevoreze, în plan imaginar, devenind propria hrană spirituală. „Letargia parfumată" (Herring, 2002: 71) în care se complace devine pretextul explorării subconştientului eroului din perspectiva dulcilor otrăvuri autoinduse.

Refugiindu-se pentru câteva minute în biserica All Hallows, Leopold Bloom emite o opinie despre întrebuinţarea limbii lui Virgil şi Ovidiu în slujba catolică: „Bună ideea asta cu latina. Îi ameţeşte de la început". Verbul folosit de Joyce, *stupefy*, indică în mod clar intenţia şi eficacitatea actului. Ştia, de bună seamă, despre ce vorbeşte. El însuşi, încă din primele rânduri ale lui *Ulysses*, îşi „stupefia" cititorul cu un citat în latină, *Introibo ad altare dei*, delimitând astfel un teritoriu asupra căruia îşi exercita autoritar stăpânirea. Studiindu-i pe clerici, Bloom deconstruia o tehnică de care însuşi creatorul său uzase cu dinadinsul. N-ai cum să nu vezi într-o astfel de măruntă întâmplare semnele premeditării la scară mare. Adică o dovadă că, în textul lui Joyce, nimic nu se petrece aleatoriu.

Lumea paralelă în care se scufundă Bloom se află la doar câţiva paşi de casă. După ce-a străbătut cam doi kilometri, de la Eccles Street până pe malul stâng al râului Liffey, parcurgând o parte din Sir John Rogerson's Quay, se opreşte la oficiul poştal din Westland Row, poposeşte în biserica menţionată, iar apoi îşi îndreaptă paşii spre baia publică din Leinster Street. Urmărit pe hartă, e un parcurs descendent, dinspre Nord-Estul (relativ) al oraşului, unde-şi are domiciliul, spre un Sud (de asemenea relativ) unde va fi invadat de fantasmele unei lumi de două ori exotică: a imaginarului conştient şi a proceselor psihice generatoare de viziuni halucinatorii. Decolând de pe terenul ferm al oraşului, Bloom pare să plutească pe un covor oriental, survolând spaţiul mirific al unui Orient transplantat în Nord, sufocat de-o irezistibilă magie.

Deşi e dimineaţă, iar personajul ar trebui să debordeze de energie, mintea lui cheamă în ajutor substanţele capabile să-i inducă o stare de catalepsie. Tânjeşte după *dolce far niente*-le asociat cu Orientul, populându-şi imaginaţia cu o serie nesfârşită de anestezice, de la ceaiuri, băuturi, ţigări, parfumuri – toate aservite unei „cuminecări" sui-generis, unei euharistii fără suport religios. Evadarea din realitatea imediată are o motivaţie precisă: dorinţa de a uita, de a *anestezia* durerea provocată de certitudinea că soţia îl înşală – şi că, în aceeaşi

după-amiază, va fi încornorat –, precum şi intuiţia faptului că Milly, fiica aflată la Mullingar, nu diferă de mama ei în ce priveşte relaţiile cu bărbaţii.

*Lotus Eaters* e construit în nota euforiei lipsite de jubilaţie. Deşi sentimentele, trăirile, stările semi-halucinatorii, intoxicaţiile odorifere induc o stare de abulie cvasi-onirică, efectele lor sunt atent controlate de raţiune. Joaca primejdioasă căreia i se dedă Bloom nu devine nicio clipă devoratoare. Situaţiile par un fel de flirturi mentale, întrerupte exact când lucrurile ar fi putut vira într-o direcţie fatală. Bloom inspectează un univers topit într-o mare de senzaţii şi iluzii miasmatice, dar e atent să cenzureze derapajele, virând discuţia în zona dezbaterilor teoretice despre – îndeosebi – religie şi sexualitate. El pare să confirme afirmaţia unui personaj faimos pentru studiile psihicului uman, invocată şi de exegeţii recenţi ai lui Joyce: „Psihologul C.G. Jung a exclamat cândva că de fiecare dată când pacienţii veneau la el cu probleme în aparenţă religioase erau de regulă rezolvate prin explicaţii sexuale” (Kiberd, 2009: 94). Echivalenţa se susţine, până la un punct, şi în cazul lui Joyce. Cititorul ştie deja că una dintre chestiunile majore ale vieţii lui Bloom constă în insatisfacţia provocată de (in)activitatea sexuală. Că ea se asociază, la un moment dat, religiosului ţine mai degrabă de o geografie a minţii, decât de o istorie a sentimentelor.

Toate acestea ne sunt înfăţişate într-un crescendo, într-o acumulare de informaţii care se constituie, treptat, în certitudini psihologice, în mecanisme determinante pentru comportamentul personajului şi pentru conturarea viitoarelor evenimente în care va fi implicat. La zece dimineaţa, când iese din casă (Hugh Kenner sugerează că ora ar fi mai degrabă zece fără un sfert), Leopold Bloom e un bărbat aproape fără însuşiri. Orice alt atribut ori sentiment i-a dispărut de pe chip, astfel încât tot ce putem percepe e *sobrietatea* figurii şi a ţinutei. (Îi vom afla portretul fizic abia spre sfârşitul romanului, când, cu surprindere, vom descoperi un personaj mult mai „prezentabil” decât cel pe care ni-l construiserăm mental.) Traversează ca o umbră cheiul aglomerat, plin de macarale, apoi virează pe lângă teascul de seminţe de in şi oficiul poştal de pe Rogerson’s Quay. Pare să străbată, fără reacţie, un peisaj din care, pe moment, oamenii au fost evacuaţi. Un singur gând răzbate spre cititor: „Aş fi putut să-i dau şi adresa asta”. Bloom se gândeşte, desigur, la adresa oficiului poştal, unde, la post-restant, ar fi continuat corespondenţa cu o enigmatică necunoscută „recrutată” printr-un anunţ publicat în *Irish Times*: Bloom pretinde – sau poate

chiar e serios – că se află în căutarea unei femei pricepute care să-l ajute la dactilografierea unor manuscrise.

Vag deranjat de zgomotul de pe chei, pătrunde pe străduţele întortocheate, unde-i atrag atenţia două figuri: un gunoier, un băiat care trage din ţigară (primul opiaceu al capitolului), şi o fetiţă cu răni eczematice pe frunte, ce se joacă absentă cu cercul unui butoi. Bloom înregistrează mecanic amănuntele, dar subconştientul lui stabileşte un dialog cu tânărul căruia, părinteşte, ar vrea să-i spună să nu mai fumeze. Imediat, însă, îşi imaginează viaţa grea pe care o duce, sărăcia de acasă, tatăl beţiv, aşa încât evadarea în tutun poate fi o soluţie. Dar mintea îi zboară la propriile probleme: se bucură de amorţeala străzilor şi speră că la locul destinaţiei (oficiul post-restant) nu va întâlni multă lume.

Traversând strada Townsend, trece prin faţa casei Bethel, de pe Lombard St., aparţinând Armatei Salvării. Micul joc lingvistic, descompunerea cuvântului – Bethel înseamnă „Casa Domnului" – dezvăluie ceva din identitatea ascunsă a personajului. Clădirea e „încruntată" („frowning"), un reproş mut adresat celui care ignoră legăturile cu originea şi cu divinitatea, desemnată de particula *El*. Faptul că menţiunea următoare se referă la groparul Nichols stabileşte o conexiune limpede între religie, credinţă şi moarte. Ca orice liber-cugetător, Bloom îşi aduce aminte de îndatoririle spirituale doar în preajma unor evenimente dramatice. „Catharsis"-ul figurativ al trupului, din capitolul anterior, nu-l pregătise şi pentru curăţirea sufletului. Drept urmare, credinţa e pusă în umbră de chemările lascive ale dorinţei.

Secvenţele plimbării lui Bloom stau sub semnul „pasivităţii odorifere", al fascinaţiei eroului faţă de „diversele narcotice întrebuinţate de oameni pentru a-şi alina suferinţele vieţii: ceai şi alcool, religie şi opiu, somn, fantasme şi sexualitate" (Henke, 1978: 88). Deplasarea lui Bloom pe străzile Dublinului e, aşadar, o amplă *adulmecare*, o amuşinare a substanţelor prin care concitadinii săi caută tămăduirea. E inevitabil să redescoperim acel Dublin inert din colecţia de cincisprezece povestiri publicată în 1907. De altfel, câteva din personajele din *Dubliners* sunt deliberat convocate pentru a ilustra hemiplegia pogorâtă peste ţara cândva plină de energie a celţilor, dar complet decăzută în lumea modernă.

În *Odiseea*, în Cântul al IX-lea, între alte întâmplări povestite de Odiseu lui Alcinou se află şi cea din ţara Lotofagilor, „cei care strâng flori pentru hrană". Un fel de proto-vegetarieni, aceştia îi hrănesc pe însoţitorii regelui din Itaca, inducându-le o stare de beatitudine: „Ci Lotofagii deloc nu urziră Aheilor rele,/ Soţilor noştri, ci doar le dădură din

lotus să guste./ Iară oricine din el va gusta, flori din lotusul dulce,/ Nu va mai şti nici de veste să deie, ba nici să sentoarcă:/ Astfel, voiră să rămână cu ei, Lotofagii,/ Hrana să-şi ieie din lotus şi-acolo să steie de-a pururi./ Eu i-am adus, fără voie, plângând, înapoi la corăbii,/ Iară pe navele mândre sub bănci i-am legat, ca buştenii" (Homer, 2012: 136). Tentaţia paradisului şi brutala smulgere din braţele Lumii Ideale produc o traumă pe care Bloom o va identifica la toţi cei pe care, pe parcursul întâlnirilor sale, îi vede drept „lotofagi". Tărâmul lor e paradisul letargic creat de consumul substanţelor halucinogene. Dacă Paradisul biblic aparţine celor fără păcat, creaţiilor umane de dinainte de cădere, cei din Ţara Lotofagilor sunt fiinţe căzute – şi anume, după legile fizicii. Ambiţia lui Bloom de a calcula viteza căderii corpurilor constituie una din cele mai subtile îmbinări ale umorului şi spiritului speculativ din întreg episodul.

Deşi eroul pare să se deplaseze la întâmplare, el nu uită că, la ora unsprezece, trebuie să fie la cimitir. Fire bănuitoare, vede şi în asumarea înmormântării de către firma lui Henry J. O'Neill o stratagemă pusă la cale de angajatul acestuia, Corny Kelleher. Acesta era bine-cunoscut pentru abilitatea cu care-şi atingea scopurile. Printr-o asociere pur eufonică, Bloom îşi aminteşte o întâlnire erotică, evocată într-o jucăuşă proză ritmată, în care cuvintele de la sfârşitul propoziţiilor (*park, dark, lark*) nu lasă niciun dubiu asupra deznodământului. Fata cu pricina era şi turnătoare la poliţie, adică beneficiara unor complicităţi cu autoritatea. Ceea ce, prin transfer, se putea spune şi despre Corny, care obţinea în felul acesta dreptul de a face înmormântări.

Rătăcirile lui Bloom încremenesc pentru o clipă – o clipă nesfârşită – în faţa magazinului „Belfast and Oriental Tea Company". În timp ce parcurge înscrisurile de pe etichete, îşi propune să-i ceară câteva negustorului, Tom Kernan. Gratis – se subînţelege, aşa cum, în capitolul anterior îşi punea problema obţinerii, tot fără bani, a unui bilet de tren pentru a o vizita pe Milly. Lectura etichetelor e însoţită de un gest furiş – extragerea cărţii de vizită de sub panglica interioară a pălăriei şi „transferarea" ei în buzunarul de la vestă. Disimularea lui Bloom e însă dublă: simultan, ca şi când s-ar fi temut de prezenţa unor privitori incomozi, mimează gestul răcoririi cu pălăria. De fapt, într-o pornire auto-fetişizantă, el o miroase, „inhalându-i liniştit mirosul de ulei de păr". Gestul e deturnat într-o poză voit senzuală, ca pentru a-i deruta pe spionii invizibili: „Îşi trecu mâna dreaptă cu o graţie înceată peste frunte şi păr". Spectacolul ia sfârşit în clipa când Bloom se asigură că, la momentul potrivit, va avea la îndemână

cartonaşul pe care se afla înscris pseudonimul lui donjuanesc, Henry Flower.

Dar nu înainte de a-şi mai trece o dată mâna prin păr, cu o lentoare încă mai accentuată. Nu e vorba deci de o simplă stratagemă, ci de un ritual. Poate chiar de un *rit de trecere* ad-hoc, de pătrunderea într-o altă lume: în universul aromat al ceaiurilor. Soiurile din Ceylon îl transportă în „grădina lumii", unde frunzele gigantice plutesc agale şi unde se află împărăţia „cactuşilor, a pajiştilor înflorite, a lianelor şerpuitoare". Suntem proiectaţi într-o utopie vegetală, urmărindu-i cu ochii minţii pe cingalezi răsfăţându-se la soare, într-un *dolce far niente* întins la nesfârşit. „Din douăsprezece luni, dorm şase", avertizează Bloom, ceea ce-i transformă în lotofagi: conform tradiţiei posthomerice, aceştia îşi petreceau în somn jumătate de an. Blândeţea lor era consecinţa faptului că deveniseră prea leneşi până şi pentru a se certa.

Într-o serie de propoziţii minimaliste sau chiar monosilabice, Joyce trasează graniţele acestui ţinut narcotic, în care „florile lenii" (sintagma „flowers of idleness" trimite, fireşte, la byroniana *Hours of Idleness*, după cum „Sensitive plants" e un ecou al poemului scris de Shelley în 1820, „The Sensitive Plant", iar „hothouse in Botanic gardens" ar putea fi o aluzie la poemul lui Erasmus Darwin, „Botanic Garden", din 1791), „boala somnului ce pluteşte în aer" şi chiar „păşitul pe petale de trandafiri" contrastează cu primitivismul gastronomic al ciorbei şi al tochiturii de vită. Aceluiaşi mediu îi aparţine şi individul care pluteşte pe spate, în Marea Moartă, citind o carte şi având o umbrelă deschisă. Orientul Apropiat şi Orientul Îndepărtat sunt convocate pentru a alcătui plasma în care se adună diversele varietăţi de lotofagi: cei care aparţin unei fizici prost înţelese de Bloom, în care Arhimede şi Newton contribuie involuntar la trasarea unui spaţiu al luxurianţei orientale şi al narcozei. Adică elementele comune ale insulei evocate de Odiseu, dar şi Dublinului străbătut agale de soţul lui Molly.

Accelerând, Bloom îşi aduce aminte de fata întâlnită la măcelar şi de felul în care mergea cu cârnaţii în mână. Instinctiv, răsuceşte ziarul *Freeman*, aflat în buzunarul hainei, dându-i o formă longilină, ce sugerează mădularul masculin – o dovadă clară că în subconştientul lui seducerea servitoarei din vecini continuă să fie o preocupare. Felul în care îşi loveşte, ritmic, crăcanul pantalonului cu ziarul în formă cilindrică nu lasă niciun dubiu asupra intenţiilor (sau măcar gândurilor) carnale. Ajuns la poştă, sexualitatea şi experienţa narcotică ating o altă dimensiune: în timp ce oficianta verifică dacă a primit vreo scrisoare, Bloom „inhalează mirosul de

hârtie ieftină proaspăt tipărită" al ziarului erotizant. Simultan, priveşte afişul pentru recrutări, cu imaginea soldaţilor din toate armele, iar gândul îi zboară iarăşi la socrul său, fost ofiţer, al cărui regiment se va fi risipit în cele patru zări.

Cu o invidie greu de ascuns, civilul Bloom invocă forma şi culoarea uniformelor militare, a carierelor deschise britanicilor în vremea războiului cu burii, şi căreia Maud Gonne şi „Fetele Irlandei" i se opuneau cu înverşunare din cauza libertăţii soldaţilor de-a străbate noaptea străzile oraşului. Aceştia erau învinuiţi c-ar fi umplut urbea cu boli venerice şi că armata, în general, era infestată de putreziciune morală. Însuşi Imperiul, care se întindea peste mări, devine, în această optică, un stat al beţivilor. Printr-un calambur, Joyce produce echivalentul lingvistic al situaţiei evocate: *overseas* („peste mări") se metamorfozează în *halfseasover* („beţivan"). Perspectiva ne arată un personaj al cărui „ochi revizionist" e „de regulă mai mult pragmatic decât explicit politic" (Wollaeger, 2006: 198). Soldaţii din afiş au caracteristicile lotofagilor („parc-ar fi în transă"), şi o privire fixată undeva în depărtare. „Par nişte arieraţi mintal", concluzionează Bloom.

Contemplarea afişului aduce în discuţie şi o altă chestiune, care va fi adeseori invocată în roman. Referindu-se la regele Edward al VII-lea, Bloom constată cu ironie că monarhul îşi privilegiază propriile trupe („nu l-am văzut niciodată îmbrăcat în pompier sau poliţist"). Acest lucru s-ar explica prin apartenenţa la masonerie, care propovăduia un alt fel de „marşuri" decât cele cazone. „Table: able. Bed: ed" reprezintă în acest context transpunerea într-un limbaj cifrat, specific masonilor, a cunoscutelor comenzi militare, „stâng, drept, stâng, drept".

Părăsind oficiul poştal cu prada aşteptată – scrisoarea de la Martha Clifford –, Bloom evaluează posibilitatea de a-şi îmbunătăţi situaţia familială. Concluzia e negativă: „Să vorbeşti; ca şi cum asta ar rezolva ceva". Un semn clar că barierele comunicării dintre el şi Molly erau rupte. Epistolele adresate Marthei sunt substitutul vorbelor pe care nu le poate schimba cu propria nevastă. Bloom întreţine corespondenţa ilicită ca pe un fel de „poliţă de asigurare" în raport cu evoluţia impredictibilă a relaţiilor cu Molly. Ea poate fi descrisă, în termeni militari, drept un raid de recunoaştere într-un teritoriu străin. Nu e sigur că intenţia devine un *atac preventiv*, dar e neîndoios parte dintr-o stratagemă cazon-privată pe cât de întortocheată şi absurdă, pe atât de complicată.

Plicul ridicat de la post-restant îi stârneşte curiozitatea nu doar prin scrisoarea în sine, ci şi datorită obiectului necunoscut pe care-l conţine. Primele supoziţii: o fotografie sau o buclă de

păr. Nu are timp să dezlege enigma, pentru că, parcă din pământ, se iveşte o cunoştinţă, M'Coy. Cititorul şi-l aminteşte din povestirea „Grace", din *Dubliners*, unde apărea ca fost tenor. Iritat, Bloom se străduieşte să scape de el cât mai repede, pentru a-şi putea citi în linişte scrisoarea. Conversaţia e un tipic exemplu al limbajului lotofagic: lent, inert, somnolent, irelevant. M'Coy e o întrupare a „omului de prisos", a individului pentru care suprema ispravă existenţială constă în faptul că „se menţine în viaţă" („just keeping alive"). Nici în condiţii normale Bloom n-ar fi fost interesat să lungească dialogul. Cu atât mai puţin e dispus s-o facă acum, când urgenţa clipei constă în parcurgerea rândurilor trimise de o (presupus) frumoasă dactilografă. Cu toate acestea, M'Coy e un dublu al lui Bloom, măcar prin datele biografice exterioare: are şi el o soţie cântăreaţă şi, mai mult de-atât, asemeni lui Molly, şi ea se pregăteşte să plece în turneu. Felul în care M'Coy transmite aceste informaţii e atât de anodin, încât Bloom încearcă să evadeze îndreptându-şi privirile asupra unei scene pe cale să se desfăşoare peste drum.

Ca şi atunci când descinsese la măcelăria lui Dlugacz, atenţia lui Bloom e captată de o prezenţă feminină. Prin comparaţie cu servitoarea ale cărei apetisante şolduri îi persistau în memorie, excitându-l, acum e vorba de o prezenţă mai degrabă diafană. O apariţie feminină din societatea înaltă, cu mărcile bunăstării şi sofisticării: femeia purta un mantou şic, cu gulerul răsfrânt, poza cu graţie şi privea în jur cu un aer afectat. Spirit plebeu, Bloom simte nevoia s-o *redimensioneze*, s-o coboare de pe soclul imaginar pe care-l ocupă cu inalterabilă dezinvoltură. În fond, raţionează el, dezbrăcată de armura ei socială, extrasă din mediul care-o avantajează, nu e decât o femeie. Aparentul lui egalitarism e nutrit de grosolănie: „Femeile se ţin toate cu nasul pe sus până nu le-atingi la locul sensibil. […] Te culci cu ea o dată şi i se duce scroabeala".

Impertinenţa lui Bloom se loveşte însă de monologul de-o fadoare mortală al lui M'Coy, care evocă nume de localnici cunoscuţi şi ei cititorului din *Dubliners* (Bob Doran, Bantam Lyons şi Holohan). Cuvintele devin perdele de fum care obturează scena încărcată de senzualitate descrisă mai sus. Agresat de peroraţiile lui M'Coy, Bloom apucă să vadă totuşi pielea strălucind şi părul castaniu ale femeii, precum şi „mâna de doamnă". Treptat, ignorând (şi fiind totodată iritat de vorbăria fără sens a intrusului), Bloom îi completează portretul: diafana apariţie e încălţată cu „cizme înalte, cafenii, cu şireturile atârnând". Conştient că nu e singurul care a observat-o, Bloom admite că o astfel de femeie trebuie să aibă

„două corzi la arc”. Cu alte cuvinte, că e echipată cu un arsenal de seducţie irezistibil.

Ca şi în cazul tinerei servitoare, Bloom suferă un eşec. Ba chiar unul mai grav: de data aceasta nu-şi poate satisface nici măcar plăcerea de voyeur. Trecerea tramvaiului maschează momentul pe care-l pândea cu încordare: clipa când femeia urma să urce în caleaşcă şi când ar fi putut să-i contemple partea dezvelită a piciorului. Acest *anticlimax* îl fixează pe Bloom în insectarul unei realităţi dominate de-o sufocantă banalitate, în care minimalismul întâmplărilor e compensat de supraturarea percepţiilor. Bloom vede normal, dar „simte monstruos”. El e un analist din instinct, un despicător al firului în patru, un pescar la copca unei ape care s-a evaporat de mult.

Meditaţiile lui Bloom sunt de regulă însoţite de o ironie fină, nutrită de un enciclopedism cultural în aparenţă impresionant. O analiză a sistemului de referinţe al romanului dovedeşte însă că „intertextualitatea” la care apelează personajul (şi nu numai el) nu depăşeşte cunoştinţele aflate la îndemâna unui om cu educaţie medie (dar solidă) de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Bloom ilustrează categoria, extrem de răspândită de altfel, a cetăţeanului victorian pentru care „educaţia simţurilor” devenise aproape o obligaţie cotidiană (v. Peter Gay, 1984). „Bătălia percepţiilor”, „cunoaşterea carnală”, „femeia ofensivă şi bărbatul defensiv” deveniseră în ultimele decenii ale reginei Victoria parte din ritualul existenţei cotidiene.

Bloom îşi descrie eşecul voyeurist în termenii excluderii social-estetice, ba poate chiar mistice: el se simte „dat/ţinut deoparte” („locked out of it”), refuzându-i-se accesul în Raiul frumuseţii feminine. Sintagma întrebuinţată de el – „Paradise and the peri” – „atât de aproape de Paradis, şi totuşi exclus” – provine din „romanţul oriental” al lui Thomas More, *Lalla Rookh*, unde sunt invocaţi *perii*, la origine nişte suprafiinţe cu însuşiri demonice care, în mitologia persană, se transformă în apariţii încărcate cu atributele bunătăţii şi frumuseţii (v. Gifford, Seidman, 2008: 87). Spiritul asociativ al lui Bloom convoacă o imagine asemănătoare, cea a fetei care, cu câteva zile înainte, îşi potrivise jartiera într-un gang, iar prietenul ei, asemeni tramvaiului care barase accesul vizual spre frumoasa necunoscută de pe Westland Row, îi „acoperea descoperirile”. Hiperbolizând, aşa cum îi era obiceiul, Bloom vede în astfel de „comploturi” manifestarea universalului *esprit de corps*, conjuraţia celor care aparţin unei confrerii informale, dar eficace.

Moartea lui Paddy Dignam şi apropiata sa înmormântare sunt trecute astfel în planul al doilea, avanscena fiind ocupată

de flecăreala soporifică a unui individ pentru care supremul ţel îl constituie procurarea unei valize pentru turneul (imaginar) al soţiei. Contaminat parcă de irelevanţa conversaţiei cu M'Coy, Bloom desface *leneş* („idly") ziarul, unde vede o reclamă stupidă, dar care, straniu, vorbeşte despre „fericirea căminului" şi despre modul în care poate fi dobândită. Textul reclamei îi redeşteaptă obsesiile privind infidelitatea soţiei, iar imaginile care evocă poziţia lascivă a femeii rămase în pat stau sub semnul agresivităţii: cea mai puternică dintre ele e a plicului sfâşiat ce conţinea mesajul amoros al lui Blazes Boylan.

Despărţindu-se de M'Coy, Bloom reface, *à batons rompus*, conversaţia tocmai încheiată, iar insignifianţa schimbului de replici sare şi mai puternic în ochi. O singură notă discordantă în şirul cuvintelor fără sens: echivalenţa făcută de Bloom între cele două femei: „Nevasta ta şi nevasta mea". Ingerinţa nu e întâmplătoare şi nici rezultatul exasperării: ea reprezintă concluzia, aproape naturală, a comparării unor situaţii mai asemănătoare decât i-ar fi convenit lui Bloom. Până şi fizic cele două femei sunt, „în felul [lor], destul de drăguţe". Adică tocmai potrivite pentru o „chestie" de genul celei pe care Blazes Boylan se pregăteşte s-o transforme în realitate. Singura deosebire e că Molly Bloom chiar va pleca în turneu, chiar va cânta la sala Ulster din Belfast şi – ceea ce pentru Bloom e deja o certitudine – agentul-amorez chiar îşi va pune în aplicare planul.

Un alt gând năstruşnic se iveşte în mintea lui Bloom: dar dacă M'Coy îi dă târcoale? Dar dacă scopul conversaţiei n-a fost decât o încercare de a-l seduce? Supoziţia denotă ori o înaltă părere despre sine (iluzie nutrită şi de scrisoarea Marthei, pe care urmează s-o citească), ori un mod ironic de a se raporta la un individ a cărui prezenţă e ambarasantă. Invazia substanţelor narcotice (sugerate de data aceasta de băuturile aromatice de pe unul dintre afişele multicolore de pe ziduri) întrerupe speculaţiile privind intenţiile lui M'Coy. Printr-un melanj vizual, reclama la spectacolul *Leah* conduce la una din reprezentaţiile lui *Hamlet* (jucat în travesti), ceea ce dă naştere speculaţiei că eroul lui Shakespeare ar fi fost homosexual, iar sinuciderea Ofeliei s-ar explica prin această stranie situaţie.

Dacă Stephen Dedalus era cotropit de remuşcări pentru că nu urmase rugăminţile mamei pe patul de moarte, Leopold Bloom îşi aminteşte refuzul propriu de a-şi vedea tatăl pe când se stingea. Sinuciderea părintelui fusese o soluţie („poate că aşa a fost mai bine pentru el"), dar faptul că invocă o scenă biblică („aud vocea lui Nathan, care şi-a lăsat tatăl să moară de durere şi nefericire") îl contrazice radical. Indiferent de felul în care sunt exprimate, indiferent de tonul cuvintelor, tragediile

sunt asemănătoare – dacă nu chiar identice. Mama şi tatăl devin astfel figuri tutelare ale unui panteon involuntar, construit din refuzul istoriei (inclusiv al celei personale) şi din respingerea modelului de raportare tradiţional la relaţiile interfamiliale.

Reintraţi în cercul vizual al eroului, caii de la trăsura enigmaticei femei care-i excitase simţurile îi par a trăi într-un „Eldorado" al lor, într-o Ţară a lotofagilor, rumegându-şi blând „boabele lucioase de ovăz" – neîndoios, fiind şi ele un element psihoactiv. Consecinţele vizuale şi olfactive sunt frapante: căzuţi într-o pasivitate extremă, cu ochi „mari [ca] de ţap", ei construiesc un spaţiu al primordialităţii şi inocenţei, dominat de „mirosul dulceag, amestecat cu ovăz, al urinei de cal". Desprinşi de lume, conectaţi la traistele cu hrană, ei nu mai comunică prin sunete, fericiţi să vieţuiască fără grija zilei de mâine. Există un preţ al acestei vieţi edenice: pierderea atributelor sexuale active. Castraţi, ei nu mai au nimic din maiestatea animalelor capabile să impună respect şi să atragă admiraţie. Au devenit, asemeni lotofagilor, profitorii pasivi ai paradisului narcotic.

Lectura, deja prea mult amânată, a scrisorii e precedată de o scurtă meditaţie asupra sorţii vizitiilor („nu sunt niciodată de capul lor"), intersectată de frânturi dintr-o arie celebră din *Don Giovanni*. Mai întâi, versul „Voglio e non" – redat din nou greşit, aşa cum se întâmplase şi în capitolul *Calypso*, prin care-şi exprimă propria indecizie de a demara o aventură propriu-zisă Martha. Mai apoi, versul avântat, „Là, ci darem la mano" – o sugestie a disponibilităţii de a explora posibilităţile amoroase oferite de expeditoarea scrisorii. Refugiat în micul labirint murdar de „ruine şi case ieftine", adoptă faţă de pisica ce adăsta pe pragul casei, asemenea unui sfinx, atitudinea Profetului, care „şi-a tăiat o fâşie din mantie numai ca să n-o trezească".

(Episodul privind dragostea legendară a lui Mahomed pentru animale e documentat atât în *Ulysses Annotated*, de Don Gifford şi Robert Seidman, cât şi în *Allusions in Ulysses*, de Weldon Thornton. Ambii citează drept sursă a întâmplării – gestul neobişnuit de a sacrifica mantia pentru a nu trezi din somn o pisică – un pasaj din *Sahīb*, culegerea de texte datorate lui Muhammad ibn Ismail al-Bukhari despre viaţa şi faptele Profetului, una din cele mai influente scrieri din lumea islamică. Bukhari a fost, la rândul lui, o mare personalitate culturală şi religioasă a lumii musulmane a veacului al IX-lea.)

Atent să nu fie surprins, Bloom citeşte scrisoarea ţinând-o în interiorul ziarului. El admite prin acest gest că e pe deplin conştient de caracterul ilicit al idilei. Deschizând-o, descoperă

că pe lângă scrisoarea în sine expeditoarea pusese şi o floare galbenă, presată. Nu e nevoie de-o analiză psihologică şi stilistică a epistolei pentru a trage concluzii certe privind-o pe Martha Clifford. Numele de împrumut, Henry Flower, are, între altele, şi rolul de a sugera raportul simbolic dintre Leopold Bloom şi eroul lui Homer: „Asemeni lui Odiseu, e un maestru al schimbării numelui" (Burgess, 1965: 110). Cu o mică diferenţă: pseudonimul Flower e traducerea exactă a numelui original al lui Leopold, *Virág*, cuvânt care înseamnă în maghiară tocmai „floare"/„flower".

Scrisoarea a dat – şi mai dă – multă materie primă analizei din perspectivă psihanalitică. Ştim deja că în propriul său bilet Bloom mersese cam departe cu limbajul amoros şi era neliniştit că femeia se simţise ofensată. Ceea ce descoperim sub pana ei arată contrariul: departe de a respinge şarja lingvistic-erotică, Martha acceptă provocarea, ba chiar, într-un crescendo frenetic, îl încurajează, îi pretinde, îl somează să arate mai multă îndrăzneală. Scrise stângaci, rândurile denotă o educaţie precară. Lipsa de subtilitate, de flexibilitate, de *panaş* transpare din lexicul limitat, din nesiguranţa afirmaţiilor, întărite constant şi abundent de pronumele personal „eu". În cele cincisprezece rânduri (ediţia Gabler), acesta apare, în diverse forme (*I, me, my*), de nu mai puţin de douăzeci şi trei de ori. Profund asertiv, textul Marthei probează prezenţa unei energii vulcanice şi a unei lipse de inhibiţie mai degrabă masculină decât feminină.

Ceea ce pierde însă la capitolul *cultură* e compensat din plin la rubrica *natură*. Impetuoasă, energică, dornică să se avânte în căutarea prăzii, Martha nu se fereşte de exprimarea directă a sentimentelor. „Sunt grozav de supărată pe tine", se alintă ea într-o primă fază, pentru ca imediat să pluseze: „Aş vrea să te pot pedepsi pentru asta". Ameninţarea, chiar dacă tonul rămâne jocular, trebuie luată în serios, pentru că aparţine, clar, strategiilor de seducţie sado-masochiste. Continuarea reproşurilor conţine şi o mică eroare lexicală, care a dat multă apă la moara textologilor. Explicând folosirea cuvântului „răutăcios" (*naughty*), Martha motivează că l-a întrebuinţat pentru că nu-i place „that other world" („cealaltă lume").

Or, atât unele ediţii engleze, cât şi unele traduceri (de pildă, cea românească) pe care le-am consultat recurg la „corectarea" tacită a presupusei erori, stabilind că vocabula corectă ar fi fost *word*, nu *world*. Mircea Ivănescu pare să nu aibă dubii, redând textul astfel: „Pentru că expresia aialaltă nu-mi place". Acest lucru nu se întâmplă în traducerea recentă, în portugheză, publicată în Brazilia, unde sintagma „that other world" e redată prin „daquele outro planeta" (Joyce, 2010:

152). În schimb, în noua traducere franceză (Joyce, 2004: 102), descoperim o situaţie inedită: traducătorul nu foloseşte nici „mot” (*cuvânt*), nici „monde” (*lume*), ci mont („munte”): „Je n’aime ce mont-là”. Dacă nu e vorba cumva de vreun sens particular al cuvântului „mont”, există o mare probabilitate să ne aflăm în faţa unei greşeli de tipar, ceea ce ar constitui încă un argument în favoarea opiniilor care susţineau că romanul ar fi trebuit să rămână necorectat întru eternitate, de vreme ce fiecare încercare de „toaletare” a textului a reuşit doar să creeze noi şi stânjenitoare probleme…

Înclin să cred că varianta corectă e *world*: pe de o parte, pentru că nu există, în întregul roman, nicio referinţă la vreun alt „cuvânt” (*word*) rostit de Bloom în legătură cu Martha, pe de alta, pentru că el îşi găseşte corespondentul într-una din fantasmele din partea finală a romanului, când mama lui Stephen devine un ecou al cuvintelor Marthei, adresându-i-se fiului: „Mă rog pentru tine în cealaltă lume a mea” („I pray for you in my other world”). Or, într-un roman faimos şi pentru abilitatea autorului de a construi referinţe interne şi de a stabili conexiuni subtile între cuvinte ori secvenţe aflate la distanţă trebuie dat credit premeditării, şi nu întâmplării.

Notez, pentru amuzament, comentariul lui Joseph Campbell, care, din perspectivă mitico-lingvistică, mărturiseşte, perplex, atunci când se referă la semnificaţia cuvântului *word* din fraza următoare a scrisorii, pe care Bloom l-ar fi scris, şi care poate fi sursa confuziei: „Nu ştiu ce cuvânt a întrebuinţat”/„I don’t know what word he used” (Campbell, 2003: 88). Nici nu avea cum să afle, deoarece textul lui Joyce nu face nicio referire la el… Logic e să credem că Martha subliniază inexistenţa vreunei afinităţi dintre cele două „lumi” în care trăieşte Bloom – cea oficială şi cea „ilicită” –, fără a-şi propune în vreun fel să schimbe starea de fapt. Martha nu are iluzii, îşi cunoaşte statutul de potenţială amantă şi singura ei precauţie e ca *lumile* să nu interfereze.

Într-un P.S. plin de tâlc, femeia îi adresează lui „Henry” o cerere cel puţin bizară: „Spune-mi ce fel de parfum foloseşte soţia ta. Vreau să ştiu”. Contrar aparenţelor, ea nu urmăreşte prin asta să devină un substitut al soţiei. E doar o măsură de precauţie pentru cazul în care ea şi Henry Flower ar fi devenit amanţi. Martha voia să minimizeze riscul ca soţia să-l depisteze din cauza unui parfum străin, adoptându-l pe cel al soţiei. Această stratagemă dovedeşte că era dispusă la metamorfoză, că accepta fără greutate să poarte o mască. Ba chiar, la rigoare, să rămână invizibilă. Tonul general al scrisorii schiţează portretul unei femei ahtiate după plăceri, pe care e

hotărâtă să le obţină chiar şi prin ameninţări („Henry dragul meu, nu-mi nesocoti rugăminţile până nu-mi pierd răbdările”).

Natură intuitivă, Martha pune la bătaie un veritabil arsenal al seducţiei. Compasiunea („Nu eşti fericit acasă, copilaşule răutăcios? Cât aş vrea să fac ceva pentru tine”), invocarea fragilităţii proprii („poor me”), flatarea („Deseori stau şi mă gândesc ce nume frumos ai”), reînnoirea ameninţărilor („Ţine minte că dacă nu vrei am să te pedepsesc”) sunt treptele unei atent dozate strategii de dezechilibrare emoţională a potenţialul partener amoros. Ţinta e lovită din plin, de parcă necunoscuta ar fi intuit natura masochist-narcisică, aflată în căutarea necontenită a senzaţiilor tari, a plăcerii ascunse, a lui Leopold Bloom. Deşi bătea la porţi deschise, o ultimă barieră stă între dorinţă şi împlinirea ei: spaima difuză a personajului de a trece de la vorbă la faptă, nutrită de complicata relaţie cu propria soţie. Astfel, Martha e sortită să rămână pentru veşnicie, ca să folosesc un joc de cuvinte deja clasicizat, un *penpal*, deşi râvnea să devină o *bedpal*…

Simbolistica florii presate – adică moarte – anunţă deznodământul poveştii de dragoste nefinalizate. Cu un gest cabotin, Bloom „îi mirosi aproape totala lipsă de mireasmă” („its almost no smell”) şi îşi fixă floarea la rever, conştient de „limbajul” tăcut al gestului. Recitind scrisoarea, Bloom o rezumă prin câteva cuvinte care sugerează faptul că „buchetul otrăvit” al cuvintelor Marthei şi-a făcut – cel puţin pe moment – efectul. E vorba însă de o „bucurie palidă”, subminată de frica de a părăsi zona umbroasă a anonimatului, exprimată printr-un admirabil exemplu de flux al conştiinţei: „Lalele supărate pe tine dragul meu bărbat-floare am să-ţi pedepsesc cactusul dacă nu te rog biata floare de nu-mă-uita ce dor mi-e violete pentru trandafiri dragi atunci când în curând anemone o să ne-ntâlnim toată înşelătoria răutăcioasă soţia parfumul Marthei”.

Ca într-un cabinet de psihanaliză, fraza înglobează promisiunile şi piedicile în calea unei aventuri ce se anunţa atât de promiţătoare. Bănuitor, Bloom se întreabă dacă scrisoarea e „scrisă chiar de ea”. Temător şi perspicace, el observă o schimbare de stil, imaginându-şi totodată, într-un mic monolog dramatic interior ezitările, fandoselile şi, finalmente, propunerea fetei de a se întâlni duminică, după rugăciunea de rozariu. E momentul când Bloom îşi dă seama cât de serioasă poate deveni povestea. Brusc mefient, respinge perspectiva afişării în public cu fata pe care deja şi-o imagina într-o multitudine de ipostaze. Situaţia îi aminteşte de violenţa certurilor cu Molly. Instinctiv, se apără de norii negri ce-i

acoperă mintea aprinzând o ţigară – un *narcotic*, după cum recunoaşte chiar el, pe cale să devină un lotofag. Nu renunţă însă de tot la ispită, promiţându-şi chiar să meargă, data viitoare, „mai departe”.

Masochismul şi letargia sunt energiile complementare care dau o profunzime emoţionantă acestei mici scenete construite exclusiv pe baza fantasmării, ispitei suferinţei, fricii de a ajunge să trăiască obsesiile sado-masochiste („Brutal chiar, la urma urmelor, de ce nu?”) – totul învăluit într-o înduioşătoare, mic-burgheză prudenţă – „Să încerc, oricum. Câte puţin deodată”. Dar Bloom e deja intoxicat, asemeni lotofagilor, de atmosfera paralizantă nu doar a oraşului – aşa cum o ştim din *Dubliners* –, ci a micului infern domestic în care se zbate de peste un deceniu. Atenţia fascinată acordată narcoticelor de tot soiul (deja invocate) vorbeşte despre nevoia de evadare, de pătrundere într-un spaţiu din care durerea şi suferinţele au fost alungate. Dar nu şi spaima de castrare („o să-ţi pedepsesc cactusul”), de emascularea, simbolică ori reală, pe care o cunoştea prea bine, de vreme ce şi-o impusese în relaţiile cu Molly.

Aruncând acul cu gămălie care prinsese scrisoarea, Bloom e conştient că a comis un gest magic: a separat realităţile şi a transmis semnalul că nu mai acceptă să fie prins într-un ierbar – chiar dacă pseudonimul floral, al pasivităţii şi nevoii de a fi admirat şi chiar iubit, sugerează contrarul. Poezia deocheată, ivită în mintea lui prin asociere cu acul de gămălie, introduce o doză de vulgaritate menită să compenseze momentul de slăbiciune produs de lectura scrisorii. Dacă lotofagii se supuneau, pasiv, legii gravitaţiei, imaginea tinerei Mary (variantă a numelui Fecioarei, dar şi al lui Marion!), care nu ştia cum să-şi ţină sus indispensabilii după ce şi-a pierdut acul de siguranţă, dovedeşte că eroul a depăşit momentul de confuzie. Opoziţia *it/them* instituie una din acele ambiguităţi cu sens cvasi-pornografic pe care Joyce le-a livrat cititorului pe scară largă. Invocarea vaginului (pentru singular) şi a chiloţilor (pentru plural) atrage atenţia că obsesiile erotice continuă să dea nota dominantă a activităţilor sale psihice.

Învălmăşite, numele celor două femei care-l obsedează, Martha şi Mary, devin, asemeni nimfelor din dormitorul familiei Bloom, imagini dintr-un tablou şi, ulterior, argumente în ludic-paranoica echivalare pe care personajul o face între sine, Odiseu şi Isus. Propoziţia „gata cu rătăcirile” trimite în mod explicit la eroul homeric, după cum aducerea „cinei” invocă faimoasa scenă cristică. „Am văzut undeva tabloul, am uitat acum, de un vechi maestru sau falsificat pentru bani”, încearcă să-şi amintească Bloom. La Dublin, la National

Gallery, se afla în 1904, conform lui Weldon Thomas, un singur tablou cu subiectul sus-menţionat, *Isus în casa Martei şi a Mariei*, de Rubens şi Jan Brueghel cel Tânăr. El nu corespunde însă deloc descrierii făcute de personaj, deşi culorile flamboaiante şi atmosfera bucolică par a susţine intenţia urmărită – aceea de a le aduce în acelaşi plan narativ pe surorile lui Lazăr. Cu atât mai puţin ar putea fi vorba de tabloul cu acelaşi titlu al lui Eustache Le Sueur, dominat de un academism reţinut, aproape solemn, în timp ce descrierea lui Bloom evocă un cadru bucolic: „Să stai doar aşa: amurgul liniştit […] Cealaltă, cu ulciorul pe creştet, aducea cina; fructe, măsline, apă bună proaspătă din puţ rece ca gheaţa".

Nu atribuirea e însă importantă, ci semnificaţia: contemplarea tabloului e o treaptă spre propria apoteoză, care începe cu transpunerea motivului pictural în realitate palpabilă („[apă bună proaspătă rece ca gheaţa] ca gaura aia în zidul de la Astown. Trebuie să iau cu mine un pahar de carton când merg data viitoare la meci"), pentru ca ulterior să se imagineze pe sine ca figură centrală a tabloului invocat. Revenind, scurt, la scrisoarea Marthei, visează cu ochii deschişi cum ar evolua idila, de la preludiu la consumarea actului sexual („Să-i povestesc, mai multe şi mai multe; totul. Pe urmă un suspin, linişte. Odihnă lungă, lungă, lungă"). Bloom îşi încheie reveria cu un gest brutal: rupe scrisoarea în fâşii subţiri pe care le împrăştie pe drum: sfârşitul prudent al unui ocol primejdios prin Ţara Lotofagilor.

Ruperea scrisorii antrenează o serie de imagini şi întâmplări care vizează, toate, distrugerea, multiplicarea, proliferarea monstruoasă a cifrelor, pornind de la imaginea unui cec bancar ce poate fi rupt asemeni scrisorii Marthei, la bogăţia Lordului Iveagh şi la imensitatea numărului butoaielor cu bere. Copleşit de emoţiile prin care trecuse, Bloom se simte narcotizat, ca şi cum butoaiele tocmai evocate i s-ar fi „zdruncinat în cap; berea tulbure îi zvâcnea, fremătând în măruntaie". Amestecul realităţii şi imaginarului va deveni o caracteristică din ce în ce mai pregnantă a plimbării sale, culminând, în ultimele capitole, cu un delir oniric atotcuprinzător.

Pătrunzând în biserica All Hallows, Bloom face două gesturi semnificative: îşi scoate pălăria şi ascunde din nou cartea de vizită sub panglica acesteia. Dezgolirea capului devine în felul acesta ambiguă: nu e limpede dacă Bloom a făcut-o din respect faţă de Casa Domnului sau dacă a intenţionat doar să-şi camufleze identitatea secretă. Ştim însă, astfel, că cel care intră în biserică e Leopold Bloom, şi nu Henry Flower! Adică omul fără credinţă şi fără scrupule, care

nici n-a păşit bine în lăcaşul sfânt şi trage o înjurătură („La dracu”/„Damn it”) şi, simultan, îi pare rău că a pierdut un chilipir, nerugându-l pe M’Coy să-i procure un bilet gratuit pentru Mullingar, unde îşi propusese s-o viziteze pe Milly. Întregul său comportament în biserică stă sub semnul blasfemiei, al cinismului şi dispreţului faţă de credinţă, calificată – parcă folosind cuvintele lui Marx – drept „opiu”.

Episodul din biserică e important din două motive. Primul se referă la felul în care un liber-cugetător precum Bloom percepe acţiunea religiosului asupra individului. Predica reverendului iezuit John Conmee despre sfântul Peter Claver şi misionarii din Africa e calificată de Bloom cu obişnuita lui ironie muşcătoare: „Mă întreb cum le explică păgânilor. Ei şi-ar prefera pipa lor de opiu. Celeşti. Pentru ei o erezie răsuflată”. Obsedat de Orient, a cărui prezenţă o identifică peste tot, de la atmosfera încărcată de tensiunea mirodeniilor la imaginile de pe afişele care făceau reclamă colonizării Palestinei, îl evocă pe „Buddha zeul lor întins pe o rână” (desigur, într-un muzeu!), între „bastonaşele cu mirodenii aprinse”, prin comparaţie cu Isus, ale cărui simboluri sunt „cununa de spini şi crucea”.

Răfuiala doctrinară se împleteşte cu aversiunea personală: în ciuda distincţiei, reverendul Conmee e doar produsul educaţiei iezuite („Aşa îi învaţă să se poarte”), un teolog care refuză implicarea. Bloom nu şi-l închipuie într-o acţiune de misionariat („Ăstuia nici prin cap nu-i trece s-o întindă, cu ochelari fumurii pe nas şi cu sudoarea şiroaie pe faţă, să-i boteze pe negri, nu?”). El e doar un funcţionar corect, care vine la biserică aşa cum amploaiatul se prezintă la birou. Răcoarea locului, atmosfera de reculegere nu-l împing însă spre pioşenie, ci spre destrăbălare. Ceea ce vede în jur e doar „un loc plăcut, discret, să stai alături de o fată frumoasă”. Blasfemiind cu tenacitate, percepe imnurile religioase drept „o muzică de mort”, iar pe enoriaşi drept nişte hipnotizaţi intraţi în transă.

Dacă „lotofagii” întâlniţi în exterior se drogau cu substanţe excitante (ceaiuri, băuturi alcoolice, plante exotice puternic mirositoare), „lotofagii” din biserică sunt transformaţi în fiinţe inerte, somnolente, vrăjite de opiul religiei. Urmărind ritualul înghiţirii azimei, Bloom îi aseamănă cu pensionarii unui „ospiciu pentru muribunzi”, nişte fiinţe din care s-a scurs întreaga energie vitală. „Măşti oarbe”, îmbrăcate în „scapulare stacojii”, îşi aşteaptă drogul: bucăţica de aluat copt înmuiat în lichid, „pâinea îngerilor”, „bombonica” aducătoare de fericire. Ritualul nu e, pentru Bloom, decât echivalentul „intoxicării”

cu substanţe narcotice a însoţitorilor lui Odiseu trimişi să exploreze Ţara Lotofagilor.

Involuntar, el dă şi explicaţia pasivităţii generale a celor din biserică. Ceea ce pentru el e o „şarlatanie de un penny", pentru ei e o formă de existenţă comunitară. Confortul social şi cel psihologic sunt asigurate tocmai de micile gesturi care-i repugnă lui Bloom. Lăcaşul sfânt e un substitut al securităţii şi al împlinirii personale: „Se simt ca la o petrecere în familie, ca la teatru, toate în aceeaşi oală". Simţul comunităţii („nu mai sunt atât de singure") şi liniştea interioară („mai dă drumul la presiune") sunt obţinute prin ceea ce Bloom califică drept „credinţă oarbă". Filozofic, el admite că „lucrul există dacă crezi în el", dând ca exemple de miracole „vindecările de la Lourdes, apele uitării şi arătările de la Knock, statui sângerânde". Lourdes e, desigur, localitatea franceză din apropierea graniţei cu Spania, unde Sfintei Bernadette i s-a arătat de optsprezece ori Sfânta Fecioară, iar Knock e satul irlandez din comitatul Mayo. Acolo, două tinere l-au văzut, în 21 august 1879, pe Sfântul Ioan.

Ochiul rău al lui Bloom observă totodată că un bătrân doarme, sforăind („Se mai trezeşte o dată pe vremea asta la anul"), că, îngenunchind, preotul oferă vederii „o talpă mare cenuşie de gheată de după chestiunea cu dantelele în care era învestmântat"). Într-un puseu diavolesc, îşi imaginează ce s-ar întâmpla dacă preotul „şi-ar pierde acul" care ţine împreună părţile vestmântului ritualic. Conştiinţa vinovată a lui Bloom leagă, desigur, acul preotului de acul care ţine prins de scrisoare floarea galbenă primită de la Martha Clifford. Aceste exemple dovedesc lipsa de empatie a personajului, fiind şarje eretice cunoscute deja cititorului. Religiosul, „credinţa oarbă" reprezintă pentru Bloom o ţintă atacată cu ferocitate. Până şi folosirea latinei i se pare o stratagemă murdară a preoţimii.

Culmea sacrilegiului e atinsă de felul în care, într-un rebus infernal, personajul traduce faimoasele acronime INRI (*Jesus Nasarenus Rex Iudaeorum*) şi *IHS* (*Iesus Hominum Salvator* sau chiar *In Hoc Signo [Vinces*] – aceasta din urmă fiind deviza prin care împăratul Constantin a început convertirea la creştinism) prin derizoriile *I have sinned* („Am păcătuit" – desigur, carnal), respectiv *Iron nails ran in* („S-au înfruntat cu gheare de fier"). În toate aceste propoziţii şi fraze vorbeşte o conştiinţă vinovată. Din punct de vedere psihanalitic, Bloom îi denigrează pe ceilalţi (văzând, de pildă, în biserică locul în care se adăpostesc trădătorii şi asasinii) pentru a-şi acoperi propriul păcat – infidelitatea. Aceasta i se înfăţişează în postúri greu de conciliat cu inclemenţa arătată de el însuşi păcătoşilor. „Aerul furiş şi ascuns" pe care-l denunţă

la alţii nu e decât descrierea propriului său comportament din clipa când a ieşit din casă.

Subitul acces de vinovăţie îl determină să reconsidere continuarea idilei cu Martha. Caracterul ilicit al relaţiei şi posibilele sale consecinţe iscă în mintea lui un taifun de imagini catastrofice, culminând cu evocarea unor întâmplări atroce din istoria recentă a Irlandei. Generalizând – aşa cum face adeseori –, Bloom vede peste tot potenţiali asasini, indivizi detracaţi capabili de fapte abominabile. Transfocată, imaginea se opreşte asupra enoriaşilor care n-ar fi decât nişte beţivi perverşi: ei vin la biserică pentru a bea „vinul prefăcut" oferit în cadrul slujbei. „Stranie toată atmosfera", conchide el, oripilat de „mângâierea rece" („cold confort") şi de „înşelăciunea pioasă". Aceste exemple sunt ilustrări ale „*pattern*-ului proiecţiei" (Ellmann, 2010: 162), pe care Joyce îl întrebuinţează ca acoperământ textual, pentru a ascunde mulţimea rănilor, reale ori morale, purtate de personaje.

Preluarea cuvintelor – *Quis es homo* – din *Stabat mater*, imnul catolic din secolul al XIII-lea, indică starea de spirit meditativă în care, în ciuda sarcasmului plin de efuziune, Bloom pare a se fi scufundat pentru câteva clipe. Întrebarea „Cine e omul?" nu vizează neapărat patimile Mântuitorului, ci pe sine şi precaritatea vieţii asediate de griji ştiute şi neştiute care-l măcinau. Soluţia ar putea fi cea adoptată de cântăreţii dispuşi la sacrificiu pentru a se ridica la înălţimea splendorii muzicii: aceia, pentru a dobândi starea de angelitate, au acceptat chiar să fie castraţi. „Mi-nchipui că nu mai simt nimic după", presupune el, invidiind pentru o clipă detaşarea eunucilor de chestiunile care lui îi dădeau insomnii. Cochetând cu ideea – „e şi asta o cale de ieşire" –, nici Molly, nici Martha n-ar mai constitui pentru el chestiuni insolvabile. Soluţia apare în contextul în care încearcă vagul regret că nu poate fi credincios, că nu-i e dat să atingă fericirea prin comuniunea cu Mama Biserică.

Oricât l-ar atrage „apele uitării", nu e însă pregătit să plătească preţul pentru a scăpa de nelinişte, durere şi suferinţă. Se opune ispitei de a deveni, la rându-i, un lotofag, narcotizat şi indiferent la suferinţa din jur. Uitarea ar reprezenta pentru el „pierderea fatală a autonomiei şi distrugerea voluntară a conştiinţei" (Henke, 1978: 90). Or, ca evreu convertit, Bloom respinge o nouă experienţă religioasă, percepută drept o agresiune insuportabilă, o modalitate metaforică de a trăi, în plină lume civilizată, canibalic. Felul în care enoriaşii înghit trupul Domnului sub forma ostiei e asemuit cu un ritual păgân: „Nostimă idee: să mănânce bucăţele dintr-un stârv, numai canibalii se dau în vânt după aşa ceva".

Privit din afară, Bloom se confundă însă cu adunarea credincioşilor. Şi totuşi, e profund diferit, după cum o dovedesc două gesturi de clară delimitare faţă de membrii congregaţiei. Cel dintâi e refuzul de a îngenunchea în timpul rugăciunii (evitând gestul cerut de convenţiile religioase, „el se lăsă încetişor la locul lui în bancă"). Al doilea, decizia de a părăsi biserica înainte de încheierea slujbei, pentru a nu fi obligat să depună vreun ban în farfurioara oficianţilor religioşi. Cu câteva clipe înainte alungase gândul „căderii întru carne" („fall into flesh"), inevitabil în cazul castrării, acum refuza complicitatea cu preoţii, în care vedea doar nişte profitori. Ar fi fost un curat fariseism: minutele petrecute în biserică denunţau tocmai stratagemele preoţeşti de îmbogăţire pe seama năucelii induse de euforizante.

Gândul lui Bloom a alunecat în tot acest timp în direcţii ce aveau prea puţine lucruri în comun cu solemnitatea locului. Impietăţii gălăgioase la care se dedau tinerii Dedalus, Haines şi Mulligan, Bloom îi opune blasfemia tăcută, sacrilegiul vizual, profanarea prin concupiscenţă imaginativă. Demon meschin, îşi imaginează o scenă în care o femeie venită să se confeseze preotului e trădată de pereţii galeriei, care aduc mărturia păcatului în urechile soţului încornorat. Sau „vedenia lunatecă" a femeii căreia, în timpul slujbei, i se desprinde platca rochiei, lăsând vederii spatele gol, până în apropierea zonei „sudice", a mult-visatelor fese care constituie obiectul predilect al pasiunii sale sexuale.

Ieşirea lui Bloom din biserică marchează un stadiu nou al „experienţelor extatice". După opiul minţii, indus de biserică, a venit rândul narcoticelor propriu-zise, disponibile într-o farmacie. Amintindu-şi că trebuie să dea la preparat o loţiune pentru Molly, se îndreaptă spre sud, pe aleea Westland, până în piaţa Lincoln. Paradis al „borcanelor verzui şi aurii", farmacia pare un depozitar al istoriei, un loc potrivit să cauţi „piatra filozofală". Alchimiştii de pe vremuri şi drogurile convieţuiau armonios într-un mediu redus la o funcţie distructivă, nu tămăduitoare: „Te îmbătrânesc după ce-ţi excită mintea o clipă. Pe urmă, un fel de letargie". Metafora Ţării Lotofagilor devine în farmacie realitate palpabilă.

Istoria arhaică şi lumea de dincolo de simţuri – în deplin contrast cu aceea de acasă, dominată de mirosul puternic al rinichilor de porc aproape arşi – îl transportă pe Bloom într-un tărâm magic. Farmacia se găseşte la doi paşi de cimitirul hughenot (protestant), fiind aşadar o anticameră a morţii. Un astfel de loc „îţi schimbă caracterul", obligat să trăieşti necontenit printre „ierburi, alifii, dezinfectante" – adică să-ţi asumi o identitate de lotofag. Excipienţii, emulsiile, hârtia de

turnesol, cloroformul, laudanum-ul, somniferele şi alte substanţe care induc somnul alcătuiesc un mediu în care simţurile amorţesc şi mintea intră în stare de ataraxie. Bloom se dovedeşte un savant într-ale farmaceuticii, distingând între substanţe care vindecă şi substanţe care ucid: „Filtre vrăjitoreşti de dragoste. Siropul de mac paraforic face rău la tuse. Înfundă porii sau ţine flegma. Otrăvurile, singurele leacuri. Remediul unde te aştepţi mai puţin. Vicleniile naturii".

Joyce glosează, probabil, pe marginea unei bine-cunoscute butade, potrivit căreia, în cantităţi mici, otrava tămăduieşte, iar în cantităţi mari ucide. „Remediul unde te aştepţi mai puţin": o propoziţie-cheie, aproape o mărturisire de credinţă. La rigoare, chiar sâmburele unei arte poetice. Pentru autorul lui *Ulysses*, soluţiile narative se impun pe neaşteptate, poposind în pagină prin surprindere – produse paradoxale ale unui flux al conştiinţei în permanentă stare de ebuliţie. Pentru a se materializa, textul e supus unei prefaceri complexe, asemănătoare celei descrise de Marie-Laure Ryan, atunci când vorbeşte despre *metasuspensie*: atenţia cititorului nu urmăreşte „să descopere în lumea textuală, ci felul în care autorul va aduna laolaltă toate nivelurile pentru a conferi textului forma narativă potrivită". Pentru cercetătoarea invocată, metasuspensia este „implicarea critică în poveste ca artefact verbal (Ryan, 2001: 145). Joyce/Bloom predă o înaltă lecţie de sfidare, manipulare şi întrebuinţare a retoricii în scopul seducerii cititorului.

În această perspectivă, cititorul este el însuşi un lotofag, asemeni lui Bloom, care, în faţa tejghelei, „inhalează exhalaţiile" medicamentoase, lăsându-se vrăjit de „mirosul uscat prăfos al bureţilor şi lufelor". Nu e de mirare că eroul uită să ia cu el reţeta loţiunii lui Molly – aşa cum îşi uitase şi cheia –, într-un simbolic abandon al puterii conferite de acestea. Personajul ne semnalează astfel că renunţă la orice ghid, acceptând să fie înghiţit de universul simţurilor absolute, al senzaţiilor extreme, echivalente, la rigoare, cu moartea. Fără să reprezinte o explicaţie substanţială a ciudatei pasivităţi a lui Bloom în faţa primejdiilor care-l ameninţă (atât pe frontul Milly, cât şi pe versantul Molly), el pare a fi „programat" pentru a se pierde în oceanul paralizant al senzaţiilor tari urmate imediat de căderea într-o somnolenţă a voinţei.

„Vicleniile naturii" („clever of nature") sunt echivalentul oniric al „vicleniilor istoriei/raţiunii" din discursul hegelian, manipulările prin care individul ajunge să se irosească povestindu-şi „durerile şi suferinţele". Listei de narcotice deja enumerate, farmacistul îi adaugă „uleiul dulce de migdale", „tinctura de benzoin", „apa de floare de portocal" şi „ceara

albă”. Glisăm astfel din zona narcoticelor pure în cea afrodiziacelor, a discursului seducţiei. Bloom admite că reţetele pun mai bine „în evidenţă ochii ei întunecaţi”, de spanioloaică focoasă, care nu priveşte, ci săgetează cu privirea. Renunţând încă o dată la pudoare, într-o imagine colosală, Bloom şi-o imaginează pe Molly ca suprem afrodiziac, „cu pătura trasă până sub ochi” şi „mirosindu-se pe sine”. Niciuna din substanţele deja invocate ori cele pe care le va trece în revistă (căpşunii pentru dinţi, nalba, fulgii de ovăz muiaţi în lapte nesmântânit) nu atinge forţa de iradiere a corpului plutind în propriile exalaţii al lui Molly.

Obiect al dorinţei şi obiect narcotizant, ea pătrunde într-un mod aproape fizic nu doar în mintea, ci şi în corpul lui Bloom. Farmacia e un echivalent al Ţării Lotofagilor (aşa cum fusese şi biserica), locul în care se găsesc din abundenţă substanţe narcotice. Dar Molly, prin prezenţa ei fizică devastatoare, e un narcotic irezistibil, un opiaceu enigmatic, stimulatorul suprem care-l ţine pe Bloom într-un prizonierat dulce-amar din prima clipă când a simţit forţa farmecului ei – desigur, oriental! Inconştient, soţul o imită inclusiv în gesturile infidelităţii: Molly ascunde sub pernă scrisoarea de la Boylan Blazes, Bloom o rupe în bucăţele pe cea primită de la Martha (îi vom afla numele întreg abia în capitolul *Sirens*). Faptul că Bloom plăteşte şi scrisoarea de răspuns este, desigur, aşa cum crede o exegetă a operei lui Joyce, „prostituţie epistolară” (Norris, 2011: 98), dar e şi un comportament marcat de „intoxicarea” permanentă la care e supus eroul.

Efectul imediat asupra lui Bloom al asaltului odorifer se traduce în ceea ce el însuşi descrie drept o „curioasă dorinţă”: şi anume, să se masturbeze în baia publică. Îşi imaginează în amănunt secvenţa, din care nu lipsesc noi elemente afrodiziace: numele parfumului întrebuinţat de Molly, *Peau d’Espagne* – replică târzie la întrebarea din P.S.-ul Marthei –, florile de portocal, săpunurile plăcut mirositoare, masajul făcut de o fată frumoasă. Totul culminând cu o ejaculare imaginară, „apă întru apă” („water to water”). Iubirea carnală şi moartea domină această scenă, ai cărei poli magnetici sunt, din nou, Molly, invocată prin intermediul apei de colonie renumită în epocă pentru mireasma senzuală, şi „posomorâta înmormântare” pentru care Bloom se pregăteşte într-un mod atât de straniu, stârnindu-şi simţurile.

Personajul părăseşte farmacia fără loţiunea pentru Molly (urmează să revină mai târziu, după ce va fi fost preparată, dar uită s-o facă). Cumpără în schimb un săpun de „ceară dulceagă cu iz de lămâie”. Simbolistica e limpede: eroul a decis să folosească armele ofensive prin care lotofagii atingeau starea

de beatitudine. Săpunul înmiresmat se constituie în parte a arsenalului de cucerire a femeii care-l domină prin senzualitatea ei agresivă, de care e legat cu funiile vinii comune şi ale păcatului comun. Ţinut în mână, alături de ziarul îndoit astfel încât să sugereze falicitatea, săpunul împachetat în hârtie capătă atributele unui *passe-partout*, menit să-i deschidă cele mai secrete încăperi ale unui imaginar mai puternic decât realitatea.

Întâlnirea cu Bantam Lyons, un alt „lotofag" din Dublin, la fel de plicticos precum M'Coy, prilejuieşte o altă întâmplare magică: un *quiproquo* născut, clasic, dintr-o turnură verbală cât se poate de obişnuită, îl transformă pe Bloom în vânzător involuntar de „ponturi" la cursele de cai. Cuvintele lui Bloom, care intenţiona să arunce ziarul, devenit inutil („I was just going to *throw it away*"), sunt interpretate de Lyons drept un mesaj secret, prin care i se comunica numele calului ce urma să câştige the Golden Cup*, Throwaway*. Intuirea involuntară a învingătorului cabalin are să-i provoace lui Bloom numai necazuri.

Baia publică, o clădire cu aspect oriental, aproape o moschee, îi promite lui Bloom plăceri nemaiîntâlnite. De altfel, vremea e minunată („vreme de cricket"), iar „şiragul curat de apă, smalţ limpede" îi ridică atât de mult stima faţă de propria persoană, încât, într-o apoteoză a sinelui, se imaginează în chip de Isus. „Acesta este corpul meu", exclamă Bloom, zeitate creştină ce-şi impune ritualul propriului botez în apă. Trupul protagonistului, precum cel al lui Isus pe cruce, e palid, aproape înghiţit de şiroaiele de ape ce curg „în riduri mici", străbătând peisajul unei geografii mistice. Absorbit de admiraţia de sine, Bloom renunţă la actul sexual solitar promis anterior, rămânând cu privirea fixată pe bărbăţia sa ofilită, ultimă amintire din invizibila Ţară a Lotofagilor, invocată prin numele său secret, Flower: „moleşită floare plutitoare".

Elementul cel mai frapant al episodului e metamorfoza lui Bloom. Bărbatul supus, trăind *ca şi* singur în propria casă, evident dispreţuit de soţie, îşi restaurează încrederea în sine plonjând în lumea substanţelor narcotice. Asistăm, în paralel, la una din tehnicile prin care personajul „îşi revitalizează egoul masculin rănit" (Herring, 2002: 76), intrând într-o aventură în care nu riscă nimic, cu o corespondentă necunoscută, Martha Clifford. Acelaşi lucru se va întâmpla în secvenţa „Gerty MacDowell", unde Bloom îşi va domoli, de la distanţă, puseul erotic, dând curs activităţii solitare plănuite a se desfăşura în baia turcească.

Parcursul lui Bloom reprezintă, la nivel simbolic, o întoarcere la sine. Mesia improvizat, el îşi descoperă

identitatea într-o cercetare înfrigurat-stupefiată a propriei corporalităţi, străbătând un drum la capătul căruia va avea revelaţia masculinităţii – fie ea una discutabilă. Faptul că în tabloul sinoptic publicat de Stuart Gilbert scena cea mai importantă e *baia* (şi nu biserica ori poşta) atrage atenţia asupra semnificaţiei primordiale acordate acestui loc al purificării. Bucata de săpun aromat va desăvârşi trecerea lui Bloom în Lumea Lotofagilor, dar ea va avea propria poveste, „o Odisee în miniatură".

Întregul capitol e, desigur, „un florilegiu" (Gilbert, 1958: 155), însă de-o egală importanţă se bucură apa şi, în general, elementul lichid: de la cel folosit în biserică, până la apa şiroind din baia turcească. Alături de procesele chimice la care suntem martori şi de tehnica euharistiei, ele devin fragmente din mica apoteoză a mult prea umanului domn Bloom. Aspectul ritualic al băii – o baie publică – se impune de la sine. După ce a străbătut o lume somnolentă, personajul se trezeşte la viaţă. E o decizie paradoxală – sau poate singura firească, de vreme ce următorul său popas va fi pe tărâmul morţii: cimitirul unde urmează să fie înmormântat Paddy Dignam.

## A şasea insulă:
## Uşurat, dricul iese din cimitir

Leopold Bloom intră în Infern cu trăsura. În ciuda momentului solemn (Bloom se îndreaptă spre cimitir), episodul este, pe ample porţiuni, un amestec de fanfaronadă macabră şi debandadă grotescă. Martin Cunningham, Simon Dedalus (tatăl lui Stephen), domnul Power şi Bloom, înghesuiţi într-o caleaşcă delabrată, par să participe mai degrabă la preludiul unei chermeze decât la un eveniment tragic. Veselia deşucheată, schimbul de replici glumeţ-cinice, plăcerea nezăgăzuită a bârfei sunt în antiteză cu solemnitatea presupusă de participarea la o înmormântare. Citind romanul, vom înţelege şi de ce: spre deosebire de Odiseu, coborât în subpământuri pentru a-şi afla destinul, cei patru călători (asemeni celorlalţi pe care-i vor întâlni la destinaţia funebră) iau parte la un eveniment social. Adevărata confruntare cu Infernul îi va fi rezervată lui Leopold Bloom în ultimul episod

al Odiseei sale, înainte de „întoarcerea acasă", în secţiunea intitulată *Circe*. Şi anume, cu cel mai nemilos tip de infern – al propriei conştiinţe, al chinurilor psihice, al suferinţei provocate de întâlnirea cu alteritatea absolută.

La Homer, coborârea lui Odiseu în lumea lui Hades avea un mărturisit scop profetic. Trecerea lui Bloom prin „infernul pământean" nu-i satisface nicio curiozitate şi nu-i anulează – ba dimpotrivă – angoasele. Mersul la cimitir e doar o activitate ca oricare alta – îndeplinirea mecanică a unei îndatoriri sociale. Comentariile pe care le vom auzi aparţin individului preocupat (aproape) exclusiv de sine. Diverse şi inevitabile, divagaţiile indică ruptura dintre urgenţele existenţei proprii şi spectacolul în care e doar un figurant. Pentru Bloom, drama provocată de bănuiala că e înşelat de soţie are intensitatea unui cataclism. Aceasta e adevărata moarte ce se produce în mintea lui, nu evenimentul de la cimitir. Obsesia bucăţii de săpun – aflată mai întâi în buzunarul de la spate, iar mai apoi în buzunarul din faţă al hainei – măsoară intensitatea propriilor nelinişti, incomparabil mai tulburător decât gravul ceremonial al înmormântării.

E greu să asemeni – ba chiar să echivalezi – casa lui Paddy Dignam, din Sandymount, cu palatul zânei Circe. Şi totuşi, comparaţia nu e întru totul hazardată. Fiecare dintre cele două locuri reprezintă rada unor porturi din care eroii, Odiseu, „spiţă-a lui Zeus, Laertiade", şi Leopold Bloom, din mai puţin nobila stirpe Virág, pornesc spre Ţara Morţilor. Hadesul homeric şi Prospect Cemetery din Glasnevin reprezintă, cu egală îndreptăţire, locuri ale odihnei veşnice. Într-unul, Odiseu descoperă marea galerie a eroilor morţi – Agamemnon, Ahile, Aiax, Sisif, Hercule –, în celălalt, Bloom păşeşte pe tărâmul ne-vieţii însoţit de personaje fără nicio trăsătură eroică. Singurul lor merit e că sunt şi ei *oameni vechi*, transplantaţi cu limbajul, psihologia, aspiraţiile şi ticurile lor cu tot din scrierile anterioare ale lui Joyce.

Ca şi adresa lui Leopold Bloom, la numărul 7, pe Eccles Street, reşedinţa lui Paddy Dignam e şi ea identificată cu precizie. Plasarea în Sandymount era oarecum impusă de respectarea simbolisticii interne a romanului. Era obligatoriu ca asemănarea dintre Dublin şi Hades să fie cât mai pregnantă, inclusiv prin cartografierea atentă a spaţiului, în aşa fel încât să permită identificarea celor patru râuri ale Hadesului: Styx-ul, Acheron-ul, Cocytus-uil şi Piriflegeton-ul, cu numele unor cursuri de apă aflate în capitala Irlandei. În acelaşi timp, scriitorul trebuia să imagineze un cadru temporal-spaţial credibil pentru cea dintâi întâlnire dintre Bloom şi tânărul Dedalus. Clădirea de pe Newbridge Avenue, numărul 9, în

Sandymount, la răsărit de Dodder, era întru totul corespunzătoare cerinţelor de logică narativă şi de plauzibilitate a plasamentului geografic.

Nici Simon Dedalus, nici Martin Cunningham, nici Power nu sunt diferiţi prin comparaţie cu identităţile lor anterioare. Îi descoperim aşa cum apar în *A Portrait of the Artist* (Simon Dedalus) şi în „Grace" (Cunningham şi Power), penultima povestire din *Dubliners*. Ei sunt egali cu sine, dar diferiţi între ei. Se deosebesc, de pildă, şi prin faptul că unul e menţionat mereu cu numele întreg, „Martin Cunningham", celălalt doar ca „dl Power". Asta nu înseamnă că e defectiv de prenume. El se numeşte Jack, dar Joyce se amuză să oculteze cele patru litere aşa cum, ziaristul de la *Telegraph*, Hynes, care nota numele participanţilor la înmormântare, trece corect iniţiala prenumelui lui Bloom, „L.", dar i-o extirpă în cuprinsul numelui. Involuntar ironic, Hynes îi cere să-şi spună „numele creştin": el nu ştie că Bloom e de origine iudaică. Astfel că, pe lângă enigmaticul M'Intosh, necunoscutul îmbrăcat în pelerină, pe lângă C.P. M'Coy (care, deşi nu participase la înmormântare, apare pe lista celor prezenţi), soţul lui Molly îşi vede numele grafiat drept „L. Boom". Un fel de lege a conservării literelor în natură: ce se pierde în nume se câştigă în prenume…

Drumul de la casa mortului la cimitir reprezintă, în sine, o odisee. Urmărit în detaliu, itinerarul se relevă a fi şi un parcurs iniţiatic. Dublinul e străbătut, practic, de la un capăt la altul. Decupajul geografic, alcătuit pe baza contrastului între bogăţia topologică şi cea onomastică, se opune lipsei de vitalitate, insignifianţei şi irelevanţei elementului uman. Înaintarea spre moarte nu mai este, astfel, o metaforă, ci o deplasare concretă, presărată cu amănunte verificabile, dinspre teritoriul vieţii spre tărâmul morţii. E o *Nekuia/Nekyia* asumată atât cultural – în lunga tradiţie a călătoriilor subpământene ale Antichităţii: Hercule care coboară pentru a-l răpi pe Cerber, câinele cu trei capete, şi a o salva pe Alcesta, Orfeu pentru a cuceri dragostea Euridicei, Tezeu, cu intenţia de a o răpi pe Persefona –, cât şi ca ilustrare a tezei joyceene din *Dubliners*, privitoare la paralizia aducătoare de moarte pogorâtă peste oraşul-capitală şi, apoi, peste Irlanda.

În toate exemplele invocate, *coborârea* are un scop activ: de a răpi, salva, cuceri şi din nou a răpi. Singur Odiseu înfruntă primejdia întâlnirii cu teritoriul morţii pentru un scop abstract: acela de a „culege informaţii" – cum s-ar spune într-un limbaj tehnic şi anacronic. Spre deosebire de toţi ceilalţi eroi invocaţi, aflaţi în slujba unor cauze ce nu le aparţin, Odiseu acţionează într-un amestec de disperare, teamă, tânjire şi egoism. Hercule,

Orfeu şi Tezeu îi salvau pe alţii. Odiseu încearcă să se salveze pe sine. Într-un fel, personajul lui Homer e singurul *necromant*, a cărui interacţiune (conversaţională) cu cei morţi e cogniţie, şi nu dinamică pură.

Paralela homerică se motivează, în capitolul de faţă, prin asumarea piezişă a vechii identităţi: pe parcursul capitolului, Bloom conversează cu morţii şi invocă situaţii funerare, ceea ce dă cuvintelor şi meditaţiilor structura unui discurs de doliu. Culorile dominante – albul, negru şi cenuşiul – sunt părţi componente ale unui ritual asumat în mod conştient. Participarea lui Bloom la şuetele cu amicii şi cunoscuţii e marcată de poticniri verbale, inconsistenţă a sensurilor şi derapaje retorice. În schimb, monologul interior e viguros, expresiv, plin de sensuri – o dovadă că Bloom se află, de la prima la ultima literă a episodului, submers în Tărâmul morţii, singurul în care sinele său adânc se manifestă plenar.

Drumul spre Hades debutează în scârţâitul trăsurii în care urcă, în ordine, Michael Cunningham, purtând pe cap un joben, domnul Power, care, înalt de statură, se „încovoaie" pentru a se aşeza, apoi Simon Dedalus şi, la urmă, Leopold Bloom. Ca ultim sosit, Bloom are misiunea să tragă portiera. Trăsura fiind veche, trebuie s-o izbească de două ori pentru a se închide. Dintru început, pe chipul personajului se aşază masca seriozităţii severe, care nu-l va părăsi aproape deloc. Priveşte „grav" în jur, înregistrând chipuri şi gesturi cu o exactitate fotografică. Tradiţia cere ca la trecerea cortegiului funerar geamurile clădirilor să fie închise şi storurile coborâte. Curiozitatea umană se dovedeşte însă mai puternică decât respectul pentru legi: la o fereastră, o bătrână priveşte, „cu nasul turtit de geam", într-un fel de mulţumire mută că Moartea a cruţat-o şi de data aceasta. „Nemaipomenit ce le interesează un cadavru", meditează Bloom, evocând faptul că femeile aveau misiunea de a pregăti trupul mortului pentru înmormântare.

Creionându-le un portret diabolic, femeile apar drept instrumente ale morţii – echivalentul moaşelor din capitolul *Proteus,* surprinse de Stephen în ipostaze suspecte. Îndeletnicirile mortuare le vin mănuşă („job seems to suit them"). Personaje demonice, femeile participă la un ritual desfăşurat în secret, de frică să nu trezească morţii. Cuvântul folosit de Joyce, *huggermugger*, e întrebuinţat de Shakespeare în *Hamlet*, când regele vorbeşte despre înmormântarea în taină a lui Polonius. Gândul lui Bloom zboară imediat la o secvenţă tragică din propria biografie: moartea fiului, Rudy, vegheat în ceremonialul funebru de Molly şi de doamna Fleming. Prizonier în spaţiul morbidului, Bloom invocă gesturile clasice

ale pregătirii cadavrului pentru înhumare: îmbăierea, tăierea unghiilor şi a părului. „Necurată îndeletnicire”, conchide el.

Din punctul său de observaţie, de la geamul trăsurii, Bloom înregistrează totul – inclusiv liniştea. Pare a pluti, încă narcotizat, într-o lume a senzaţiilor şi mirosurilor îmbătătoare. Realitatea ajunge la el filtrată, divizată în mici secvenţe de sine stătătoare. E o viziune „cubistă”, în care sensul se coagulează prin juxtapunerea fragmentelor aparent disparate, înregistrate secvenţial. Percepţia ar putea fi descrisă drept noţională, dacă n-ar exista micile amănunte sâcâitoare ale contingentului: deşi absorbit de *efectele* morţii asupra conştiinţei umane, Bloom e preocupat în egală măsură de banalele chestiuni ale propriei persoane. La un pol, tentaţia metafizică, la celălalt, prea-fizica apăsare a săpunului aflat în buzunarul de la spate, urmă dureroasă a experienţei prin care tocmai trecuse pe când traversa Ţara Lotofagilor irlandezi. Nu vrea să tulbure solemnitatea momentului, aşa că va pândi clipa prielnică pentru a găsi un loc convenabil obiectului total nepotrivit cu împrejurarea.

Începutul deplasării spre cimitir e marcat de tensiunea aşteptării. O linişte lugubră se aşterne în jurul casei lui Paddy Dignam, ca şi cum participanţii la înmormântare s-ar fi pregătit ei înşişi pentru ultimul drum. Sintagma „all waited” („aşteptau cu toţii”) deschide două paragrafe succesive, sugerând astfel acumularea energiilor negative. Trăsurile se pun în mişcare în scârţâit de roţi şi tropăituri de copite – ca şi cum paşnicii locuitori ai Dublinului, Cunningham, Power, Dedalus şi Bloom, ar fi fost cei patru cavaleri ai unei neştiute Apocalipse. Stranietatea scenei e sporită de senzaţia că mijloacele de locomoţie par să stea pe loc, iar clădirile şi străzile se deplasează ca într-un peisaj suprarealist. Aşadar, nu caleştile se mişcă, ci „obloanele bulevardului” şi „numărul nouă” al unei case cu uşa întredeschisă *trec* pe lângă enoriaşii aflaţi în trăsuri…

Contradictorie e şi descrierea a ceea ce se întâmplă cu cei patru bărbaţi din Dublin: deşi aşteptarea se prelungeşte („they waited still”), ei par încărcaţi cu o energie necunoscută. Le tremură genunchii şi, în acelaşi timp, sunt absenţi, parcă n-ar face parte din această realitate, ca şi cum ar fi fost înghiţiţi de un maelström. Ajungând pe Tritonville, zgomotele se accentuează, stârnind o mică frământare în legătură cu destinaţia: oare au luat-o pe drumul bun? Itinerarul pare gândit astfel încât să îngăduie cât mai multor oameni să participe la vechiul ritual: să-şi scoată pălăriile, respectiv şepcile în faţa cortegiului mortuar.

Trecerea prin Irishtown e o sinecdocă, o străbatere simbolică a întregii ţări, după cum „drumul lin de pe lângă Watery Lane” echivalează cu trecerea Styx-ului, cu pătrunderea în tărâmul morţii. „Ringsend”, o altă stradă străbătută de cortegiu, e la fel de semnificativă pentru *descentrarea*, pentru ieşirea în afara „cercului vieţii”. Seriozitatea lui Bloom îşi are aşadar explicaţia în faptul că e perfect conştient de situaţia în care se găseşte. Spre deosebire de ceilalţi pasageri, el fusese pregătit pentru traseul lugubru de îngurgitarea substanţelor narcotice în episodul *Lotus Eaters*. Somnolenţa indusă de narcotice nu e decât anticamera confruntării directe cu moartea. Cele două stări sunt – aşa cum ştim din *Hamlet* – feţele unei monede unice, răspicat afirmate în echivalarea „to die, to sleep” din celebrul monolog al personajului shakespearian.

Secvenţa *Hades* e importantă şi pentru joncţiunea temporală – sau sincronizarea cronologică – a unor întâmplări ale romanului. La aceeaşi oră, adică după unsprezece, din sens opus, Stephen Dedalus se îndrepta spre promenada Sandymount. Favorizat de poziţia în trăsură, Bloom îl zăreşte şi-i atrage lui Dedalus-senior atenţia că „tânărul zvelt” e tocmai „fiul şi urmaşul” lui. Deşi nu participă la înmormântare, Stephen are atributele exterioare ale unui membru al cortegiului funerar. E îmbrăcat în negru, „în vestminte de doliu”, purtând pe cap pălăria cu boruri largi, pregătit parcă să se alăture celor aflaţi în drum spre subpământurile păzite de Cerber. Apariţia lui Stephen coincide cu pătrunderea în tărâmul umbrelor, unde el dobândeşte – prin supleţea trupului şi veşminte – atribute de panteră neagră. E, desigur, acelaşi animal primejdios visat noaptea trecută, prin care Sfântul Spirit prindea corp în preajma turnului Martello. Peisajul se schimbă însă imediat, civilizaţia lasă locul unui spaţiu primordial, dominat de grămezi de pământ. Ca într-o epifanie, Stephen i se arată doar lui Bloom, într-o primă intuire a propriului său rol – cel de părinte ales, de om potrivit să-l ghideze pe calea cea dreaptă.

Trăsura trece mai departe, astfel încât Dedalus nu-şi zăreşte fiul. Întreabă însă dacă e singur sau însoţit de „nesimţitul de Mulligan”, perceput drept un avatar al lui „fidus Acathes”, credinciosul prieten al lui Eneas. Gifford şi Seidmen subliniază, pe bună dreptate, nuanţa funebră a relaţiei dintre cele două personaje ale lui Virgiliu, având în vedere atât contextul întrebuinţării de către Dedalus-senior a binecunoscutei sintagme, cât şi faptul că Agathes s-a dovedit de mare ajutor în pregătirea călătoriei eroului în lumea morţilor. Ironia din apelativ nu ascunde frământarea tatălui. El încearcă

să găsească o explicaţie prezenţei propriului fiu în această zonă: „Se duce la mătuşa Sally, îmi închipui”.

Frazele următoare reprezintă un *flashback*, o scurtă trecere în revistă, din perspectiva lui Simon Dedalus, a relaţiilor din interiorul familiei cumnatului său, Goulding, „beţivul de contabil”, şi fiica lui, Crissie (verişoara lui Stephen), descrisă, tot în termeni homerici, drept „copilul deştept care ştie cine-i e tată” – spre deosebire de Telemah, care pune în dubiu posibilitatea de a-ţi cunoaşte genitorii. Bloom reacţionează reţinut la şarja lui Dedalus, „zâmbind fără veselie”, ca şi cum el ar fi păşit deja într-un alt tărâm, unde bucuria şi gluma sunt refuzate. Opinia lui despre Goulding e cât se poate de proastă, supremul semn al dispreţului fiind evocarea faptului că „nevastă-sa îl oblojeşte cu fierul de călcat”. Pentru el, Goulding e un caz demn de interes doar din perspectiva „pilulelor” pe care le îngurgitează, în speranţa însănătoşirii. În opinia lui Bloom, medicamentele sunt o escrocherie, o sursă de îmbogăţire – aşa cum, în capitolul anterior, considera că e şi alcoolul.

Micul puseu mercantil al locuitorului de pe strada Eccles numărul 7 se intersectează cu discursul vindicativ, de părinte îndurerat, al lui Simon Dedalus. Enervarea îşi are originea într-o realitate uşor demonstrabilă – Buck Mulligan exercită asupra lui Stephen o influenţă nefastă –, deşi argumentele sunt greşite. „Mârâitul” transcrie indignarea tatălui necăjit (Buck Mulligan e un pungaş înveterat, un ins lipsit de caracter, al cărui nume „pute peste tot Dublinul”). El merge însă prea departe, transformând defectele de caracter într-o discriminare de clasă: Buck Mulligan e o fiinţă de proastă calitate nu din cauza imperfecţiunii sale morale, ci pentru că provine dintr-un strat social inferior: potrivit lui Dedalus, Buck Mulligan ar fi doar „fiul unui prăpădit de tejghetar. Vindea panglici la văru-meu, Peter Paul M’Swiney”.

Dacă tatăl lui Mulligan era de-o condiţie socială atât de joasă, ce s-ar putea spune atunci despre Simon Dedalus însuşi, al cărui fiu a luat la purtat hainele vechi ale lui Buck?! Distanţa dintre vorbă şi realitate, dintre mândria fals-aristocratică şi starea plebee a personajului serveşte drept instrument de evaluare a personalităţii acestuia. Simon Dedalus nu e decât un flecar agresiv, un retor de bodegă, unul din acei iritaţi şi iritabili „oameni de prisos” care populau capitala Irlandei, construindu-i identitatea atât de specifică, amestec de iluzie şi paralizie intrate în coliziune. Leopold Bloom, asupra căruia presiunea *irlandităţii* nu apasă cu aceeaşi greutate, are toate atributele pentru a evalua cu detaşare izbucnirea de autoritarism a părintelui frustrat. Se mulţumeşte

să privească şi să înregistreze detaliile comportamentale ale martorilor, arogându-şi, involuntar, postura de judecător imparţial.

În timp ce reacţiile dlui Power şi ale lui Martin Cunningham sunt predictibile (unul îşi păstrează blândeţea pe chip, celălalt „empatizează" cu tatăl suferind), Bloom contemplă, într-o scurtă panoramare, efectele filipicei lui Dedalus asupra tovarăşilor de călătorie. Se rezumă la o scurtă caracterizare („Un tip zgomotos, pe care nu-l scoţi din ale lui"), admiţând că are tot dreptul, ca orice tată, să fie mândru de fiu. O postură care lui Bloom i s-a refuzat: fiul mort, Rudy, îi revine în minte, într-un context parcă dinadins creat, când moartea îl împresoară de pretutindeni. Neliniştea lui metafizică provine din disperarea că nu va avea cui „să dea mai departe" zestrea mai degrabă intelectuală decât materială dobândită de el însuşi. O moştenire alcătuită din amintiri, inclusiv aceea a zilei când Molly îi ceruse să facă dragoste chiar pe terasa Raymond şi când fusese conceput copilul („Give us a touch, Poldy. […] How life begins").

Discursul interior al personajului se compune din străfulgerări ale imaginaţiei: felul în care l-ar fi văzut pe Rudy crescând, cum s-ar fi reflectat în ochii lui, cum l-ar fi ajutat să stea pe propriile picioare şi cum l-ar fi pus să înveţe germana. În învălmăşeala minţii se insinuează şi frustrările trecutului, amintirea „capotului ei crem sfâşiat", dar şi a faptului că Molly trebuise, gravidă fiind, să renunţe la concertul de la Greystone. Toate acestea încărcate de suferinţa, gelozia, neastâmpărul neputincios al momentului – culminând cu imaginea fiului în burta mamei, într-o ambiguitate, la rândul ei, încărcată de vinovăţie. Paralizia prezentă nu face decât să amplifice slăbiciunea trecutului, incapacitatea de a retrăi ceea ce a fost condamnat să piardă.

Trăsura devine astfel un spaţiu privilegiat prin ocheanul – fereastra – căruia observă nu doar geografia reală, a Dublinului străbătut în ritmul marţial-funebru al cortegiului, ci şi geografia profundă, invizibilă, a memoriei care asediază conştiinţa torturată de remuşcare şi gelozie a lui Bloom. Mijlocul de transport îndeplineşte aceeaşi funcţie ca şi turnul Martello: „O figură a asfixierii spirituale" (Henke, 1978: 96), un loc primejdios, dominat de energii negative. Bloom îşi conştientizează astfel insularitatea, distanţa ce-l desparte de eul colectiv reprezentat de ceilalţi participanţi la înmormântare. Stingherеala, aerul de neadaptat, retractilitatea, neîndemânarea reproduc, în interior şi la scară mică, felul său de a se comporta în exterior, în aerul tare, nemilos, al societăţii.

Evocarea morţii, în neaşteptatele ei formule, conferă trăsurii calitatea de sicriu ambulant. Bloom pare a se fi resemnat cu un rol de mort-viu, de supravieţuitor pasiv într-un univers ale cărui legi nu le cunoaşte. Hemiplegia mentală a celor prezenţi e dovedită de faptul că, în afara câtorva cuvinte care le exprimă frustrarea, se vor complace în nesfârşite discuţii pline de fervoare, dar goale de conţinut. La Bloom, în schimb, nevoia de sens e o a doua natură, modalitatea prin care-şi găseşte echilibrul interior. Echivalarea, din nou, a lui Milly cu Molly reprezintă dovada că mintea lui lucrează febril şi rectiliniu. Că trecutul are suficientă energie pentru a acoperi golul de sens al prezentului.

Nemulţumirea tatălui e însă diminuată de perspectiva filozofică – o filozofie a evidenţei –, potrivit căreia viaţa îşi urmează întotdeauna cursul propriu. Bloom îşi percepe neadecvarea, admiţând că instrumentele lui de raportare la situaţia dată nu sunt potrivite. În timp ce în conştiinţa lui Milly rămâne o fetiţă – cuvintele care o evocă aparţin limbajului copilăriei –, realitatea îi dictează altceva: că în curând va fi o „femeie tânără", că în universul ei subzistă, fireşte, un „dear papli", formula de alint rezervată tatălui, dar şi, mult mai intens, „tânărul student". Prezenţa dublei afirmaţii „Yes, yes" dovedeşte că am pătruns deja în teritoriul feminităţii triumfătoare, unde sexualitatea şi viaţa, în fond, îşi cer drepturile.

Dublarea cuvântului „life" întăreşte perspectiva în care trebuie privite lucrurile – „ineluctabila modalitate a vizibilului" fiind, în acest caz, aproximarea unui proces incontrolabil, inevitabil şi, prin urmare, aureolat de umbrele tragismului. Bloom admite, într-un context funebru, că indiferent de cedările, ezitările şi căderile sale, omul e parte a vieţii, a solarităţii – chiar şi atunci când aceasta e percepută, ca în episodul *Hades,* din perspectiva opusă, a morţii ce-şi clamează dreptul de a fi Cenzorul suprem al universului. Construcţia lexical-existenţială Molly/Milly se dovedeşte, astfel, contraparte a celeilalte entităţi dominante din roman, Moarte/ Viaţă. Plasat mereu la mijloc, Leopold Bloom îşi asumă postura tragică a arbitrului deposedat de autoritate – o instanţă pasivă, condamnată să înregistreze incontrolabile pulsiuni ale celor două forţe aflate în eternă opoziţie. Mai mult ca oricând, drumul spre cimitir ne înfăţişează nu un chip uman, ci masca protectoare a cuiva care se ştia cândva agresor, dar a devenit, fără să-şi dea seama, ţinta agresiunilor.

Capitolul *Hades* joacă în cadrul construcţiei narative a romanului rolul unei platforme de incubaţie a temelor onirice dezvoltate ulterior, îndeosebi în *Circe.* Prin antiteză, e vorba

însă de un capitol prin excelenţă diurn, în care cruzimea luminii zilei subliniază dispariţia graniţelor dintre vii şi morţi. Regretul lui Bloom de a nu avea un băiat, pe care şi-l imaginează „mergând alături de Molly într-o uniformă de Eton", reapare în episodul al cincisprezecelea, unde fantoma unui copil de unsprezece ani, adică vârsta pe care ar fi avut-o Rudy, se iveşte în imaginaţia înfierbântată şi ebrietată a tatălui său, în aceeaşi postură de elev la faimoasa şcoală ce exista încă de pe vremea lui Henric al VI-lea. Rudy dobândeşte astfel un loc în galeria morţilor-vii, resuscitaţi de amintire, asemeni mamei lui Stephen, evocată de soţul ei mai târziu, şi de tatăl lui Leopold Bloom. Singur supravieţuitor al părţii bărbăteşti a familiei, Leopold poartă cu sine dubla povară a paternităţii nefericite şi a aceleia de fiu nemângâiat.

Asemeni perspectivei lui Stephen, unghiul de vedere al lui Bloom e, esenţialmente, metafizic. Dacă la tânărul Dedalus lucrurile rămân în zona speculaţiei pure, a reveriei filozofice, Bloom pune metafizicul în contact cu viziunea terestră. Conceperea unui copil şi naşterea sunt la fel de sacre, indiferent de felul cum se produc. Fie prin inspiraţie divină, fie prin intrarea femeii în stare de rut la vederea acuplării unei perechi de câini – aşa cum pare să se fi întâmplat cu Molly. Printr-un joc al asocierilor, câinii, naşterea şi moartea se întâlnesc în mintea lui Bloom în personajul canin Athos. Acesta îi aparţinuse bătrânului Bloom şi, în ciuda filiaţiei dumasiene – Athos e numele unuia din „cei trei muşchetari" – numele te duce, datorită contextului homeric, la Argos, câinele lui Odiseu. Acesta moare în clipa în care îşi revede, după douăzeci de ani, stăpânul. Despre Athos, Leopold Bloom vorbeşte ca despre o fiinţă raţională: „Un animal liniştit. Aşa cum sunt de obicei câinii bătrânilor". Dar el e şi o fiinţă fără zeitate proprie – *a-theos* – menită să-şi împlinească destinul în preajma unei fiinţe umane.

Opririle periodice ale trăsurii incomode, murdare, delabrate le oferă pasagerilor prilejuri de a identifica diversele părţi, care devin astfel simbolice, ale Dublinului. Grand Canal aparţine drumurilor de apă (celelalte fiind Dodder, deja depăşit, aflat în proximitatea casei lui Dignam, râul Liffey şi Royal Canel) care stabilesc – aşa cum menţionam – o relaţie cu cele patru râuri din Hades. Ele conferă Dublinului identitatea unui Iad de suprafaţă, spre deosebire de cel al Antichităţii, plasat în adâncurile pământului. Faptul că înmormântarea se petrece dimineaţa creează o dereglare temporală în relaţia dintre *Odiseea* lui Homer şi *Ulysses* al lui Joyce. Eroul homeric e îndrumat spre Hades de Circe – ceea ce, la Joyce, devine imposibil, deoarece secvenţa care-i e

dedicată se petrece la ceasurile târzii din preajma miezului de noapte. Inversarea temporală face ca activitatea spaţială să aibă o logică şi o consistenţă perfect circumscrise modalităţii de raportare a „copiei" la „model".

Încetul cu încetul, îi descoperim şi pe ceilalţi participanţi la înmormântare. Într-o altă trăsură se află Tom Kernan, Ned Lambert şi Hynes. La cimitir va veni şi Corny Kelleher, care le pusese la dispoziţie trăsura. El e, desigur, Caron, cel care asigură trecerea dintre cele două tărâmuri, al morţii şi al vieţii. Luntraş imperfect, evocarea lui îi prilejuieşte lui Simon Dedalus comentariul plin de sarcasm privitor la lipsa de confort a mijlocului de locomoţie. De vină ar fi „chioreala", care-i creează şi lui, şi celorlalţi atâtea inconveniente. Va lipsi însă de la înmormântare M'Coy, zărit de dimineaţă de Bloom, deşi ziarele de a doua zi îi vor menţiona – după cum ştim – numele. Bătălia dintre realitate şi ficţiune se dă, prin urmare, pe toate planurile: aşa cum Leopold Bloom este sau nu este un personaj din stirpea eroilor homerici, la fel şi realitatea e scrisă şi rescrisă în funcţie de impresiile, intuiţiile, omisiunile, adăugirile sau erorile martorilor.

Spaţiul străbătut în *Hades* este, prin comparaţie cu toate celelalte episoade, cel mai lung din întregul roman – aproximativ patru mile. (Exceptăm, desigur, deplasarea dus-întors a lui Stephen la şcoala din Dalkey, deoarece nu există urme scripturale ale acelui drum.) Hugh Kenner a ajuns chiar la concluzia că itinerarul parcurs de eroii romanului – Stephen Dedalus şi Leopold Bloom – în ziua de 16 iunie 1904 ar fi de treizeci de mile. Criticul conchide ironic: „Asemeni lui Homer, Joyce îşi pune personajele să umble, nu glumă" (1987: 24). Deplasările sunt atent înregistrate, cu menţionarea numelui şi a unui eveniment sau a unei senzaţii legate de locul respectiv. Ajungând la uzina de gaz, Bloom asociază produsul cu credinţa populară că inhalarea acestuia vindecă tusea măgărească. Îşi aminteşte, de asemenea, că Milly a fost cruţată de acea boală contagioasă, că suferinţele ei au fost tratate doar cu ceaiuri din seminţe de in, ceea ce ar fi predestinat-o – încă din fragedă copilărie – unui voiaj în Ţara Lotofagilor…

La nivelul sensurilor de profunzime, invocarea celor doi copii are semnificaţia unei bătălii între sexe. În mod evident, complexele de inferioritate ale lui Bloom sunt potenţate de superioritatea pe plan sexual a soţiei sale. Rudy reprezintă, în această perspectivă, dovada fragilităţii bărbatului, condamnat să piardă orice confruntare cu femeia şi, implicit, cu viaţa. Înfrângerea, pe plan simbolic, e cu atât mai dureroasă cu cât limbajul bărbaţilor aflaţi în drum spre cimitir aparţine unei confrerii, unei entităţi omogene („noi"), în timp ce femeile

reprezintă realitatea îndepărtată („ele”). Forţa acestora e dată nu doar din faptul că aduc pe lume fiinţe umane, ci şi de faptul că, în ceasul despărţirii definitive, tot lor le revine rolul de a asigura tranziţia spre eternitate.

Din grupul celor patru, Simon Dedalus se plasează cel mai departe de cercul responsabilităţii – fie ea părintească ori social-civică. Refugiat în universul bovaric al falsei aristocraţii, priveşte lumea cu detaşare amuzat-înduioşată, conştient că nimic din vulgaritatea prezentului şi din primejdiile existenţei nu-l atinge. Iresponsabil şi gureş, abandonează aerul de superioară indiferenţă doar pentru a da frâu plăcerii de a sublinia inferioritatea socială a altora: Mulligan e nefrecventabil – aşa cum ne amintim – nu pentru că ar fi făcut ceva anume, ci pentru că are un „nume prost”. Dedalus senior pregăteşte, prin aroganţa lui intolerantă, intrarea în scenă, în capitolul *Cyclops*, a Cetăţeanului extremist şi antisemit. Saltul de la bonomia hrănită din vorbe de spirit şi frivolitatea agreabilă la injurie şi ameninţare indică un caracter în egală măsură centrat pe sine şi dezechilibrat: nu-i pasă de Stephen şi de sărăcia în care-şi duce zilele, dar îşi iese din minţi când superioritatea sa tribală e ameninţată de „oamenii noi” proveniţi din clasele sociale de jos.

Prin contrast cu ceilalţi pasageri ai trăsurii, Simon Dedalus reacţionează aproape întotdeauna paroxistic. Căderea câtorva stropi de ploaie dezvăluie caracterul fiecăruia: placid, prudent (dar amintindu-şi că a avut un presentiment în acest sens), Bloom se rezumă să constate: „Se schimbă vremea”; Cunningham, politicos şi melancolic, regretă: „Păcat că n-a rămas frumos”; Power vede partea utilă a fenomenului: „Era nevoie pentru pământ”. În schimb, Dedalus, „zvârlind un blestem mut către cer”, deplasează discuţia în zona vulgarului: „Schimbător ca un dos de copil”. Textul nu continuă în această direcţie, dar nu e greu să simţi stânjeneala celor patru. Cu tact, Cunningham schimbă vorba, evocându-l pe Tom Kernan şi evoluţia lui artistică din seara anterioară. Pentru Bloom, mica diversiune reprezintă un prilej de a-şi relua firul monologului interior, profitând de jerba parodică a lui Cunningham şi de excursul pompos prin care acesta evocă spectacolul la care participase.

Ziarul de dimineaţă, purtat de Bloom la piept, îi reaminteşte de cartea promisă lui Molly, iar lista morţilor din coloana de anunţuri funebre îl invită la o trecere în revistă a personajelor plecate pe tărâmul celălalt. Ce-l atrage e, firește, felul în care cei rămaşi îşi iau rămas-bun de la cei dispăruţi. Presupus pios, limbajul e de-un prost-gust desăvârşit. Diferenţa dintre literatura pornografică (din cartea cerută de

Molly) şi pseudo-spiritualitatea formulelor liricoide ale kitsch-ului mortuar se şterge instantaneu: ambele sunt forme degradate de exprimare a unor trăiri paroxistice – ale dorinţei sexuale şi ale durerii cauzate de moarte. Diferenţa şi distanţa dintre ele n-a fost niciodată mai mică decât în bazarul psihanalitic al minţii asociativ-nevrotice a lui Leopold Bloom.

Urmând un *pattern* deja cunoscut, o aşchie dubitativă străfulgeră mintea personajului: zăpăcit de invazia situaţiilor funeste, nu mai ştie ce a făcut cu scrisoarea primită de la Martha. Într-o poezioară din ziar e regretat „bunul Henry care şi-a luat zborul". Panicat, Bloom identifică o posibilă ameninţare la adresa lui, de vreme ce epistola primită îl avea drept destinatar pe… Henry Flower. În alt anunţ, se simţise vizat de prezenţa numelui de împrumut („Thanks to the Little Flower"), dintr-o rugăciune adresată Sfintei Teresa de Lisieux, călugăriţa carmelită al cărei cult atinsese paroxismul la începutul veacului al XX-lea, culminând, pe vremea papei Pius al XI-lea, cu beatificarea, în 1923, şi sanctificarea, în 1925. Obsesia identităţii e atât de puternică, încât Bloom îşi descoperă celălalt sine (fie el şi unul de împrumut) nu doar în realitatea tangibilă, ci şi în universul umbrelor. E un amestec de profan şi sacru, anunţând posibila auto-canonizare a lui Bloom – care, în ciuda eşecurilor repetate, încă poartă cu sine harurile bărbăţiei. Faptul că, în episodul anterior, îl surprinsesem într-o postură umilitoare, dominată de imaginea „părintelui molatic", nu reprezintă un handicap permanent. Re-vitalizarea se va produce în decursul zilei, în secret, ca o răzbunare neştiută asupra propriilor frustrări.

Analiza interiorităţii e dublată, pe tot parcursul drumului, de privirea periferică. Deşi preocupat de propriile gânduri, Bloom înregistrează fiecare detaliu al itinerarului parcurs. Transcrierea hiperrealistă ancorează în sol ferm tendinţa accentuată a acestuia de a se refugia în monologuri tăcute, evitând implicarea în conversaţia întreţinută de ceilalţi trei companioni. Şcoala publică („national school"), fabrica Meade, staţia de trăsuri de pe Westland Road, în care cei doi vizitii îl salută ridicându-şi pălăriile – semn că-şi aminteau că mai trecuse pe acolo în urmă cu o oră –, îi acaparează interesul mai mult decât flecăreala tovarăşilor de călătorie. Vederea bărbatului care schimbă manual macazul căii ferate îi provoacă o scurtă meditaţie despre avantajele şi dezavantajele „automatizării". Triviale, neimportante pentru mersul naraţiunii, astfel de amănunte sunt însă esenţiale în conturarea personalităţii lui Bloom – o personalitate calată pe neobosita analiză a realităţii imediate. El posedă harul de a converti

vizualul în judecăţi de valoare cu semnificaţie ontologică mai amplă.

Lipsa de activitate de la sala de concerte contrastează cu excesul imaginativ în care Bloom îl presimte angrenat de Blazes Boylan. În mod ciudat, în acest moment, probabil din cauza locului spre care se îndreaptă, nu suferă mult, aşa cum nici bărbatul cu banda de crep pe braţ nu e îndurerat decât pe sfert („quarter mourning"). Cu alte cuvinte, există dolii şi dolii: unele provocate de moarte, altele de onoarea rănită. Bărbatul pe care-l priveşte e, fără îndoială, „o rudă prin alianţă" a cuiva mort de curând. Dar ce fel de rudă îi e, lui însuşi, Molly Bloom?!

La fel, ca nişte vestigii, se scurg prin faţa punctului de observaţie reprezentat de fereastra trăsurii catedrala „mohorâtă" şi podul de cale ferată. Totul e învăluit în tăcere. Singurele obiecte însufleţite sunt afişele, al căror limbaj agresiv îl proiectează în atmosfera în care-şi duce viaţa propria soţie. Inevitabil, vizita lui Boylan îi revine în minte, anunţată de versurile cântecelor lui Molly, pline de promisiunile unei întâlniri amoroase înfocate. Nu arareori la Joyce imaginarul e mai puternic decât realitatea. Avem un astfel de exemplu chiar în această scenă: invocarea mentală a lui Boylan conduce la întruparea lui în realitate. El se oferă privirii lui Cunningham, dar nu şi lui Bloom. Tot ce pot observa pasagerii e „discul alb al pălăriei de pai" şi „chipul plăcut" („spruce figure") al unui domn în uşa restaurantului Red Bank. O nălucă angoasantă, un motiv care-l împinge pe Bloom, de data asta profund, în meditaţia depresivă provocată de infidelitatea soţiei.

„Inspectarea unghiilor" – o încercare tipică de a evita confruntarea cu o situaţie inconfortabilă – îi dă răgaz să iasă din cercul suferinţei în care se refugiase de bunăvoie, prin obiceiul irepresibil al asociaţiilor de imagini, senzaţii şi idei. Nu poate înţelege nici acum, când e copleşit de ruşine, în ce constă puterea de seducţie a lui Boylan. Dincolo de orice îndoială, el e „cel mai rău om din Dublin" – aşa cum, pentru Simon Dedalus, Buck Mulligan reprezenta culmea depravării. Dar există o fascinaţie a răului – tocmai ceea ce „îl ţine în viaţă". Fascinante sunt, în egală măsură, unghiile, şi mai ales ce pot ele să-i spună despre propriul corp, care „se cam înmoaie". De vină e, desigur, pielea, care-şi pierde cu vremea forţa de a strânge carnea în curs de topire a bietului om. Filozofic, conchide: „Forma e însă neschimbată". Şi, spre ilustrare, evocă silueta durdulie a lui Molly din seara de la dans, când rochia din material moale („shift") i se prinsese între „obrajii din spate" („cheeks behind") – formulă

pudibondă pentru a numi fesele apetisante ale femeii pregătite să i se ofere lui Boylan.

Mulţumit că momentul de amărăciune şi panică n-a fost observat de nimeni – baletul mâinilor „strânse între genunchi" echivalează cu un evantai al neliniştilor adunate într-o poziţie suportabilă –, Bloom reintră în discuţie, păstrând însă întipărit pe faţă un aer absent. Parcă dinadins, pentru a-i răsuci cuţitul în rană, conversaţia alunecă în zona spectacolelor în care e angrenată şi Molly. De fapt, apariţia lui Boylan indusese o astfel de temă, într-un fel de rivalitate masculină între spectatori (adică pasagerii trăsurii) şi un individ profund implicat în producţia artistică. Bloom nu va participa la turneul lui Molly – încă o cedare în favoarea lui Boylan –, deoarece exact în acel interval are de rezolvat nişte chestiuni personale: e vorba de comemorarea morţii tatălui. Faptul că Molly e numită *madame* (cuvântul e subliniat în text, pentru a indica ironia situaţiei) sugerează că toţi cei de faţă au o opinie limpede formată în ce-o priveşte pe cântăreaţa înconjurată de indivizi „de soi", bărbaţi celebri şi seducători…

Jocul mâinilor („Bloom îşi despărţi palmele într-un gest de politeţe molatică şi le încrucişă iarăşi"), un balet mecanic ce transcrie crisparea şi neputinţa, dublat de prezenţa bătrânului vânzător de şireturi, incapabil să articuleze corect cuvântul *boot* („gheată"), redus la un *oot* aproape mugit, corespunde neputinţei lui Bloom de a-şi rosti suferinţa. Contemplându-l pe negustorul ambulant (cândva un avocat prosper), Bloom îl asociază cu un personaj al unei farse de William Bayle Bernard, *His Last Legs*, pe nume O'Callaghan, întrupare a ghinionistului cu soartă miraculos schimbată în bine. Invocarea în acelaşi paragraf a ghetelor, a şireturilor, a jobenului delabrat şi a sintagmei *last leg* (parte a expresiei idiomatice *on one's last leg* – „a fi în ultimul hal", „a fi pe ducă") dovedeşte că Bloom îşi păstrează coerenţa joculară chiar şi în momentele cele mai neplăcute. Rostit de el, cuvântul *madame* e încărcat de o combustie sexuală evidentă: şi-o închipuie pe Molly trezindu-se (e trecut de ora unsprezece) şi cântând o arie întru totul potrivită cu starea ei de spirit: celebra Là ci darem la mano, cu insistenţă pe sintagma „vorrei e non vorrei" (Bloom greşeşte din nou, spunând „voglio" în loc de primul „vorrei" – încă o dovadă a stânjenelii de care nu se poate debarasa).

Dorinţa inconştientă (şi ridicolă) de revanşă, de a dovedi că nu e singurul bărbat cu probleme îi aduce în minte afirmaţia cuiva despre faptul că Power ar avea o iubită. Chiar dacă relaţia nu e „carnală", e sigur că nevasta acestuia suferă. O relaţie grotescă, de vreme ce Power fusese văzut ducându-i un

ramstec, la barul unde lucra. Nu are importanţă că situaţia e asimetrică şi nici că Power încornorează, spre deosebire de Bloom, etern încornorat. Important e că, fie şi în adâncurile conştiinţei sale, a reuşit să-şi ia o (măruntă) revanşă. De altfel, nimeni nu observase nici crisparea primului moment, nici destinderea răutăcioasă a replicii mute. Atenţia companionilor fusese confiscată de un personaj neobişnuit, „un bărbat înalt, cu barbă neagră, încovoiat asupra unui baston, şchiopătând". Era evreul Reuben. Portretul lui stereotip mai cuprindea şi „mâna curbată, cu palma deschisă sprijinită de şira spinării".

Greu de creionat un portret mai vexant decât acesta. Sarcasmul grobian al lui Power („În toată frumuseţea-i feciorelnică") e completat de imprecaţiile dezlănţuite ale lui Dedalus, deşi pe un ton potolit: „Frânge-ţi-ar diavolul belciugul din spinare!". Antisemitismul izbucneşte cu o forţă devastatoare, nutrit de resentimentul inşilor care profitaseră cândva de meseria de cămătar a lui Reuben. Nu chiar toţi, excepţia fiind Bloom. Fără să ştie, companionii din trăsură îl atacau şi pe el. Printr-o diversiune, acesta se aventurează în povestirea incoerentă a unei întâmplări ce-l are drept erou tocmai pe cămătarul Reuben. Incapabil să menţină firul narativ, Bloom abandonează povestea în favoarea lui Cunningham, care, cu ştiuta-i facondă, o încheie într-o poantă de-un umor discutabil.

În ordinea virulenţei verbale, Dedalus senior deţine întâietatea. Dar nici domnul Powers nu se lasă mai prejos, râzând „înăbuşit", ca de-o glumă bună. Culmea odioşeniei e atinsă tot de Dedalus, atunci când menţionează suma dată de Reuben barcagiului care i-a salvat fiul de la înec: „un şiling şi opt pence prea mult". Rareori cei treizeci de arginţi ai trădării şi-au găsit un echivalent mai sinistru decât în aşa-zisa glumă a lui Simon Dedalus. Merită, poate, spus, cu caracter anecdotic, că personajul real Reuben J. Dodd, al cărui fiu fusese coleg cu Joyce la colegiul iezuit Belvedere, nu era evreu. Ceea ce ar sublinia subtil absurdul antisemitismului: dacă un catolic poate fi identificat drept evreu înseamnă că fusese atinsă o limită de netrecut a iraţionalităţii.

Cunningham, adevărat maestru de ceremonii, deturnează încă o dată subiectul, aducându-l în discuţie pe răposatul Paddy Dignam – întrupare a lui Elpenor, căzut, beat fiind, de pe acoperişul lui Circe. Meteahna sa, beţia, va fi menţionată, într-o descriere aproape clinică, de Bloom. Aflăm cu acest prilej cauza morţii: atacul de cord. Prin urmare, organul ilustrat al capitolului va fi inima (după cum scena desfăşurării este cimitirul, culorile invocate – albul şi negrul –, iar tehnica, incubismul, o legitimare a vieţii prin intermediul morţii).

Moartea fusese fulgerătoare, dar pentru Bloom existaseră clare semne premergătoare. Le-a evocat în minte („Faţă congestionată: roşu aprins. Prea mult trăgea la măsea. […] Prea mult whiskey. Leac pentru nasul roşu. Bea ca nebunul până se făcea mangă. O grămadă de bani ca să şi-l roşească în halul ăsta"), dar de rostit s-a rezumat la o constatare politicoasă: „Cea mai frumoasă moarte. Fără suferinţe".

În rimă cu atmosfera crescând mortuară din trăsură, peisajul Dublinului se colorează şi el funerar. Străzile pustiite, afacerile ruinate, prezenţa unor firme dubioase sau a altora stranii („clubul catolic", „orbii îndemânatici") sunt dominate de locul unde se va amplasa o statuie a eroului naţional irlandez, Parnell. Fireşte că şi acesta murise de atac de cord, fiind astfel asimilat micii confrerii cardiace în curs de constituire (istoricii susţin că moartea lui Parnell ar fi avut alte cauze, probabil reumatismul şi pneumonia). În dreptul Rotondei – variantă urbană a lui *omphalos* –, cortegiul e întâmpinat, macabru, de „un coşciug mititel", care trece vijelios spre cimitir. „Grabă mare la înmormântare", constată Bloom, propunând o simbolistică sui-generis a culorilor asociate doliului: „Negru pentru căsătoriţi. Pepit pentru holtei. Maroniu-cenuşiu pentru călugăriţe". Asocierea între culoare şi statutul social e o joacă cu accente morbide, în tradiţia simbolismului din veacul al XIX-lea, aşa cum o dovedeşte şi aliteraţia ce descrie culoarea de doliu a călugăriţelor: „Dun for a nun".

Vederea unui copil în coşciug i-l reaminteşte din nou pe Rudy, cu aceeaşi faţă ridată, „o greşeală a naturii" şi el, biet trup sortit pieirii din pricina seminţei prea slabe din care a fost zămislit. Credinţa populară e nemiloasă şi la acest capitol: „Dacă e sănătos, e meritul mamei. Dacă nu, de vină e bărbatul". Discuţia alunecă spre altă zonă spinoasă: a sinuciderii. O nouă sursă de crispare pentru Bloom: niciunul dintre însoţitori, care se întrec în a condamna păcatul de a-ţi lua singur viaţa, nu ştie că Bloom poartă cu sine şi acest stigmat: tatăl său se sinucisese. În compensaţie, el trece în revistă viaţa îngrozitoare a lui Cunnigham, cel mai înţelegător dintre pasageri, singurul care cere ca lucrurile să fie „tratate cu îngăduinţă". Într-adevăr, chinurile provocate de soţia beţivă, care amaneta săptămânal mobila şi-l făcea „să ducă o viaţă infernală", luând-o de la capăt lunea dimineaţa cu aceleaşi suferinţe, ca un nou şi nefericit Sisif. Odiseu îl întâlnise în infern, Bloom contemplă în trăsură, cu tristeţe, chipul bărbatului care, în Dublinul începutului de secol XX, refăcea chinurile personajului din mitologia Antichităţii. Tocmai pentru că avea o bună cunoaştere a iadului (domestic),

Cunningham evita să-l privească în ochi pe cel public. Poate pentru că exista riscul de a se vedea acolo pe sine.

Cu aceeaşi răceală clinică pe care şi-o impusese pe drumul spre cimitir, Bloom evocă şi sinuciderea tatălui: pe un ton alb, detaşat, golit de emoţii. Cuvintele cad sacadat, într-un răpăit ameninţător, ca o acumulare de atacuri ale grotescului asupra ordinii lumii. Privirea baleiază peisajul mortuar, desfăşurat pe fondul anchetei privind împrejurările şi locul unde Bloom senior îşi luase viaţa: „Sticla cu etichetă roşie de pe masă. Camera hotelului cu picturi vânătoreşti. Înghesuită rău. Lumina soarelui prin crăpăturile jaluzelelor veneţiene. Urechile procurorului luminate de soare, mari şi păroase. Ghetele care stăteau mărturie. La început a crezut că era adormit. Apoi a văzut dungile galbene pe faţă. Alunecase la piciorul patului. Verdict: supradoză. Moarte accidentală. Scrisoarea. Către fiul meu Leopold". Pentru o clipă, Bloom experimentează *starea de mort*: e o triadă descrisă ca absenţă a suferinţei, prelungire a somnului şi anulare a apartenenţei („al nimănui de acuma").

Zdruncinăturile trăsurii îl readuc pe Bloom în realitatea clipei. Venind dinspre Blessington Street, alaiul urcă pe Berkeley Road, trecând prin dreptul spitalului Mater Misercordiae, în apropierea lui Eccles Street, unde-şi are domiciliul. Clădirea îi redeşteaptă, şi ea, momente sinistre: moartea doamnei Riordan şi priveliştea oferită de femeile muribunde. Îi vine în minte şi studentul care-i pansase înţepătura de albină – i s-a spus că, după stagiul la spitalul unde oamenii mureau, a fost mutat la maternitate: „de la o extremă la alta", meditează Bloom, cu aerul că se referă la propria viaţă şi la propriile gânduri.

Nu lipsesc din voiajul spre cimitir nici animalele purtătoare de simboluri: o cireadă de vite însemnate cu fierul şi, pierdute printre ele, câteva oi speriate. Nu simbolistica lor primează, ci legătura cu viaţa lui Bloom: cândva, cu mai mulţi ani în urmă, lucrase în branşă. Ceea ce îi permisese să propună şi soluţii practice, cum ar fi o linie ferată directă între gară şi port, pentru a uşura transportul bietelor animale devenite materia primă a „comerţului cu carne moartă". În felul acesta, nu s-ar mai fi blocat circulaţia. Pornind de la această soluţie practică, Bloom avansase încă o idee, inspirată de situaţia în care se afla: „Să facem vagoane municipale pentru pompe funebre. Cum sunt la Milano, ştiţi. O linie directă până la porţile cimitirului, cu vagoane speciale, dric, trăsuri şi toate alea". Intrând în jocul semi-patologic al lui Bloom, Cunningham plusează: ar fi ideal ca mijloacele de locomoţie să

aibă şi „vagoane Pullman” (pentru dormit) şi vagoane restaurant, pentru a le oferi călătorilor posibilitatea să ia cina…

Amestecul de gravitate, dramă şi chiar tragedie, pe de o parte, şi umor macabru, blasfemie şi depravare, pe de alta, scoate textul din zona parodicului. James Joyce construieşte, pur şi simplu, un nou tip de literatură. Această intenţie iese la suprafaţă mai ales într-un capitol precum *Hades*, în care experimentele stilistice sunt evitate aproape în întregime. Fragmentul demonstrează cu strălucire felul în care simbolismul tradiţional se metamorfozează într-un discurs autosuficient, generator de sensuri şi producător de imagini de tip sinecdocă. Partea nu mai reflectă însă, ca în textul tradiţional, întregul dispus pe orizontală, ci reconstruieşte în adâncuri sensuri neaşteptate, luminând – nu arareori cu stridenţă – obscuritatea înspăimântătoare a psihicului uman. Coborând pe verticală – de fapt, căzând – cu toată greutatea structurilor mitice acumulate, textul explodează în adâncuri, producând semnificaţii care, încetul cu încetul, vor ieşi la suprafaţă.

Această situaţie reliefează una dintre realizările majore ale romanului joycean: el este o capodoperă de *organizare tematică, stilistică şi lexicală*. Ţesătura subterană e la fel de importantă ca referinţele împrăştiate la vedere, oferite cititorului în chip de momeală. Lectura atentă pune în evidenţă, din acest motiv, valenţele etern-umane ale situaţiilor, trecând în planul al doilea reţeaua densă de referinţe culturale – inclusiv legăturile cu marele poem homeric. Felul firesc-neglijent al constituirii reţelei de citate şi aluzii contribuie, desigur, la sublinierea caracterului de enciclopedie ambulantă al cărţii. Dar primordială în înţelegerea semnificaţiilor rămâne identificarea fragmentelor imponderabile, subtile şi eluzive, care dau adevărata măsură a fragilităţii fiinţei umane nu doar în raport cu universul, ci şi cu alte entităţi în aparenţă identice – sau măcar asemănătoare.

Evocarea momentului grotesc al răsturnării unui dric în zona străzii Dunphy şi rostogolirea cadavrului pe caldarâm are, pe lângă dimensiunile rabelaisiene, pe lângă umorul negru şi pe lângă cinismul morbid, rolul de a atrage atenţia asupra felului în care ia naştere sensul: prin violentarea părţilor ascunse ale realităţii. Ieşirea cadavrului din sicriu reprezintă metafora literaturii moderne, care intenţionează să dezvăluie totul şi căreia nu i se poate ascunde nimic. Pentru Bloom, obişnuit să vadă lucrurile în colcăiala lor fiziologică, rostogolirea cadavrului pe caldarâm reprezintă sursa unui spectacol greţos, dominat de brutalitatea elementelor naturaliste: gura deschisă, descompunerea accelerată a

rămăşiţelor din sicriu, ideea de a umple toate orificiile cu ceară, sfincterul flasc sunt evocate pe un ton detaşat, de tehnician al extincţiei.

Accentuând grotescul, Dedalus comentează scena în termenii unei competiţii sportive. Însăşi adunarea dricurilor în colţul străzii Dunphy aminteşte de un concurs la care participă vizitiii în drum spre destinaţia care, în acest caz, îşi binemerită denumirea „finală". Printr-o răsturnare a perspectivei, eroul se imaginează întorcându-se de la cimitir şi oprind în acest loc pentru a bea în sănătatea mortului o duşcă de „elixir al vieţii" – traducerea din gaelică a cuvântului *usquebaugh*, adică whiskey. Într-un crescendo pervers-burlesc, Bloom îşi imaginează ce s-ar fi petrecut cu cadavrul căzut din coşciug dacă, de pildă, ar fi nimerit într-un cui. Ar curge sau n-ar curge sânge? Nu dă un răspuns, pentru că relevantă e abordarea, asumarea dezinvoltă a grotescului, şi nu explicaţia.

Deşi tehnica întrebuinţată de Joyce e simplă – suprapunerea de secvenţe disparate –, impresia e aceea de magmă ce se prelinge aluvionar în pagină. Ţesătura alcătuită din alternanţa de imagini transcrise din realitatea imediată şi de sălbatică intruziune a visceralului instituie un univers născut din impudoare şi tinzând la autoasfixiere prin proliferarea scabrosului. Straturile nu comunică între ele, iar atunci când totuşi se întâlnesc, parc-ar fi vorba despre un salt mortal, şi nu despre paşnica anulare a intervalului ce desparte geografia exterioară de geografia interioară. În felul acesta, Bloom întreprinde propria coborâre în Infern, o coborâre însoţită de suferinţă şi regrete. Moartea tatălui şi a fiului se află în acelaşi plan cu eşecul din căsnicie. „Frângerea mâinilor" e simbolul abandonării luptei şi al acceptării resemnate a faptului că el însuşi aparţine de-acum lumii morţilor. Mai mult, a morţilor lipsiţi de demnitate, asemeni cadavrelor care în drum spre cimitir cad din sicrie.

În acest episod, Bloom apare într-o triplă situaţie de inferioritate. Mai întâi ca soţ incapabil să împiedice aventurile erotice ale soţiei. Apoi, ca tată vinovat pentru moartea fiului, căruia nu i-a pus la dispoziţie o zestre genetică suficient de puternică. Şi, finalmente, ca evreu. Îl consolează un singur lucru – că, din întregul grup aflat în drum spre cimitir, e cel mai milos. Cu alte cuvinte, cel mai conştient de precaritatea şi fragilitatea lumii. Imaginile oraşului, peisajele sale deprimante îmbracă, din acest motiv, straie funerare, anunţând un implacabil sfârşit de eon. Moartea oamenilor şi moartea animalelor („Mâine e zi de tăiere") figurează pe acelaşi plan al inevitabilei extincţii a vieţii. Dar ambele transcend, în cele din

urmă, fiziologicul, prelungindu-şi prezenţa (dacă nu şi existenţa) în reverberaţiile trăirii subconştiente.

Sosirea la cimitir e pregătită atent – o adevărată iniţiere în tainele morţii. Ca în orice scenariu mitologic, itinerarul presupune traversarea unor praguri: un curs de apă bântuit de nefiinţă şi dezolare („şiruri de trestii, noroaie, sticle înfundate în clisă, stârvuri de câini"), curtea pietrarului în care, ca la coborârea lui Odiseu în Hades, se ivesc umbrele celor sacrificaţi („siluete tăcute, albe, îndurerate, întinzându-şi mâinile calme, îngenuncheate în jelanii, arătând către ceva. Fărâme de contururi, ciobite. În tăcerea albă: rugătoare. Cele mai bune cu putinţă. Thos. H. Dennay, sculptor şi gravor de morminte"), un vagabond ce-şi scutură noroiul şi pietricelele de pe talpa bocancilor, ca şi cum ar vrea să se despartă de tărâmul celor vii, grădini şi case posomorâte, locuri încărcate de memoria unor crime. „Sălaşul asasinului" e evocat în termeni hamletieni („oblonit, pustiu, grădina părăsită"), totul încheindu-se cu menţionarea unei crime celebre şi a credinţei pseudo-ştiinţifice că în ochii mortului poate fi văzut chipul ucigaşului.

Cimitirul se înfăţişează precum o cetate, timid apărată de plopii gigantici, „forme şi fâşii albe", care se opun zadarnic pătrunderii vizitatorilor. Ajunşi la destinaţie, coboară din trăsura îngreunată şi, spre marea lui satisfacţie, Bloom reuşeşte în fine să extragă săpunul, pentru a-l strecura în buzunarul interior al hainei. Peisajul din jur e dezolant: o înmormântare sărăcăcioasă, inevitabilul comerţ ambulant, tristeţea despărţirii. Fiinţa umană îşi pierde orice nobleţe – drept dovadă, trecerea în lumea de dincolo e celebrată cu „biscuiţi pentru câini", o delicatesă inutilă, profană, refuzată cu dispreţ. Aşa cum câinele Athos era o fiinţă fără Dumnezeu, cuvântul *god* devine, în acest moment din care sacrul a fost evacuat, *dog*. Bloom, concentrat pe dialogul mut cu caii înhămaţi la dricuri, se izolează de tovarăşii sosiţi la înmormântare. „Or fi ştiind ei ce cară aici în fiecare zi?", se întreabă el, deschizând o meditaţie despre prea mulţii morţi ai planetei – cu miile în fiecare oră.

Asemeni unei plăci fotosensibile, Bloom înregistrează fiecare detaliu al spaţiului lugubru în care a pătruns: oameni urâţiţi de suferinţă şi murdărie, ciocli obişnuiţi să poarte pe umeri „greutatea moartă" a cadavrelor, un ins „ţeapăn" – nimeni altul decât Paddy Dignam – şi, în urma lui, „prietenii celui înţepenit". În cortegiu, Cunningham îi reproşează discret lui Power gafa legată de sinucigaşi, informându-l în legătură cu moartea lui Bloom senior. În urma lor, Leopold, „cu ochii gânditori, întunecaţi", se interesează dacă mortul le-a lăsat vreo asigurare celor cinci copii. Se gândeşte şi la văduvă („mai

mort pentru ea decât pentru mine") şi la faptul că pe pământ numărul femeilor îl depăşeşte pe cel al bărbaţilor. Dialogul mut cu doamna Dignam e o mostră de umor macabru („Nădăjduiesc că-l veţi urma curând"), conţinând şi un mic excurs privind obiceiurile de înmormântare ale hinduşilor, dar şi doliul mai lung decât veacul al reginei Victoria, după moartea prinţului Albert. Dar, mai presus de orice, se gândeşte la sine, identificându-se cu Paddy, şi la Molly în postură de văduvă disponibilă.

Simon Dedalus îşi dezvăluie o altă faţetă a caracterului: meschinăria. Când Ned Lambert propune să contribuie cu bani la ajutorarea văduvei lui Dignam şi a celor cinci orfani, se eschivează indolent. În schimb, consideră că băutura cauzatoare de moarte – cum fusese şi cazul recent răposatului Paddy – e un păcat venial, care i-a atins pe „mulţi oameni de bine". Din acest punct de vedere, Simon Dedalus i se alătură lui Bloom în talentul de a găsi explicaţii comice unor situaţii tragice. Când Ned Lambert invocă o cunoştinţă comună, Dick Tivy, şi spune că „între el şi ceruri nu mai e nimic", descriindu-i, metaforic, plecarea dintre cei vii, Dedalus comentează, luând informaţia la propriu: „Pe sfântul Pavel! Dick Tivy a chelit?". E acelaşi gen de umor negru practicat de Bloom atunci când se întreabă la care capăt al sicriului se află capul mortului.

Privit din exterior, Bloom e un exemplu de pioşenie, întru totul adecvat momentului solemn. Mintea lui duce însă o viaţă pe cont propriu, vânând cu o vervă îndrăcită partea comică ori ridicolă a situaţiilor altminteri dramatice. „Ochi rău", pune cu o plăcere înnăscută în evidenţă urâtul, respingătorul, monstruosul: un preot are „pântec de broscoi", ba, pe deasupra, şi un nume cu totul bizar (Coffey, care se pronunţă aproape ca şi *coffin* – „sicriu"). Are şi un „bot voinicos", ceea ce trimite, desigur, la imaginea lui Cerber, pe care servitorul bisericii îl întrupează. O emblemă a „creştinului muşchiulos", autoritar, cu o privire fioroasă şi o fiziologie înspăimântătoare („se scapă pe de lături ca oaia-n trifoi"), cu o „burtă ca de câine otrăvit", „ochi de broscoi" şi umflat de la „gazele nesănătoase" emanate de morţii în putrefacţie, aşa cum Molly se balonează după varză. („Creştinii muşchiuloşi" reprezentau o direcţie a Bisericii Angliei, care asocia moralitatea şi credinţa cu exerciţiile fizice – un fel de ecologism al trupului placat pe metafizica religioasă. Unul din principalii susţinători ai acestei direcţii a fost Charles Kingsley, mare personalitate a epocii victoriene, promotor al reformelor sociale.) Având mereu pregătit un exemplu plastic, Bloom oferă o descriere a locului, adică a „condiţiilor de lucru" unde-şi desfăşoară

activitatea preotul Coffey: „Trebuie să fie infernal de multe gaze rele într-un loc ca ăsta: ajung şi ei ca friptura crudă. Cine-mi spunea? Mervyn Browne. Jos în criptele de la sfântul Werburgh unde e orga aia frumoasă de o sută cincizeci de ani trebuie să se facă din când în când câte o gaură în sicrie să dea drumul la gazele strânse şi să le ardă. Odată ţâşneşte: albastru. O dată să tragi pe nas din astea şi s-a zis cu tine".

Privind în jur, Bloom identifică elementele unei întregi industrii a morţii: de la „biscuiţii pentru câini", la apa sfinţită, la discursurile monotone ale preotului, la „piuitul" ministrantului care răspunde în terţă cuvintelor preotului, la şirul nesfârşit de morţi livraţi pe bandă rulantă. Nimic însă nu-l mişcă: totul e spectacol exterior, absenţă a suferinţei, ba chiar prilej de blasfemie. Respectă eticheta, dar nu are nicio tresărire interioară. Complet acaparat de problemele personale, bifează fără entuziasm (dar şi fără stridenţe exterioare) ritualul. Smerit, iese ultimul din capelă, împătureşte cu gesturi măsurate ziarul pe care îngenunchease şi urmăreşte cu gravitate cum e scos coşciugul. Un demon muzical îl îndeamnă să privească procesiunea în ritmul unei melodii, ceea ce-l face să se autoadmonesteze: „Doamne, nu trebuie să m-apuc să fredonez aici". Prin asta dovedeşte un singur lucru: că e capabil să se controleze chiar în situaţii ce presupun un mare consum emoţional. Sau o lovitură decisivă în mândria bărbătească.

Mai emotiv se dovedeşte a fi Simon Dedalus. Soţia lui – mama lui Stephen – e îngropată în apropiere şi gândul îl face să „plângă încetişor, împleticindu-se puţin în mers". Cuvintele lui, stereotipe, aparţin limbajului indivizilor care se lasă copleşiţi uşor de emoţii. Mai întâi, cere ca „Domnul să mă cheme şi pe mine", iar mai apoi o idealizează pe femeia cunoscută cititorului din *A Portrait of the Artist*. Şi în această împrejurare Bloom exhibă un aer cucernic, închizând sugestiv ochii ori dând cu tristeţe din cap. La fel se comportă şi în faţa reproşurilor aduse slujbei de către Kernan (identificat de Bloom ca francmason): ar fi vrut un ceremonial „mai simplu, mai impresionant", aşa cum e cel al bisericii irlandeze.

Reacţiile celor prezenţi la înmormântare îi oferă lui Bloom prilejul de a-şi expune, într-un alt monolog interior, concepţia despre relaţia dintre viaţă şi moarte. Existenţa e, pentru el, o formă de manifestare a mecanicului. Inima e doar un accesoriu fragil, care se poate înfunda, punând capăt întregului spectacol: „Pompe vechi, ruginite: restul la dracu cu totul. Odată ce-ai murit, murit eşti. Şi trucul acela cu ziua din urmă". Cel care vorbeşte nu e un ateu, ci inamicul plin de patimă al oricărei forme de idealizare a vieţii. Tot ce rămâne e „pumnul de ţărână", urma lipsită de interes a unei identităţi

fără însemnătate. De altfel, în ce-l priveşte, Bloom îşi pierduse identitatea încă din timpul vieţii, de vreme ce John Henry Menton nu-l cunoaşte, iar Ned Lambert îl descrie ca fiind soţul soţiei sale, „madam Marion Tweedy, care a fost, este, vreau să spun, soprană. E nevastă-sa".

Memoria lui Menton a reţinut doar fizicul excitant al femeii întâlnite cu mulţi ani în urmă, la bal („Aveai ce strânge în braţe") şi un mic incident, petrecut pe când Bloom era comis-voiajor pentru hârtie sugativă. Menton nu poate înţelege cum o femeie „jucăuşă" (*she had plenty of game on her*), debordând de vitalitate, s-a măritat cu un bărbat incapabil să urce pe scara socială mai sus de meseria de achizitor de publicitate. E limpede că Molly Bloom continuă să bântuie subconştientul multor locuitori din Dublin – exact în măsura în care deloc spectaculosul ei soţ provoacă nedumerite ridicări din umeri. Sosirea lui John O'Connell, intendentul cimitirului – personajul a cărui profesie, *caretaker*, dă simbolul capitolului – e, pe de o parte, o salvare pentru Bloom, pe de alta, o dovadă că viaţa lui nu reprezintă nimic pe lângă prestigiul unui ins a cărui meserie e să asigure odihna celor morţi.

Adevărat stăpân al teritoriului de răspântie dintre viaţă şi moarte, John O'Connell intră în scenă aureolat de o autoritate indiscutabilă. Statuar, controlându-şi cu subtilitate limbajul corpului, el comunică la fel de bine şi prin cuvinte, şi prin tăceri. „Nu-şi uită prietenii", constată domnul Power. Vorbeşte „cu voce joasă", „discretă", singurul zgomot fiind cel al cheilor mari – semn al faptului că el domină locul. Celălalt element distinctiv e ceasul cu lanţ de aur, ce denotă controlul exercitat şi asupra timpului, aliatul nemilos al morţii. Membrii micului grup adunat în jurul lui, pentru a-l asculta, aproape că şi-au însuşit identitatea de morţi, afişând pe chipuri un „surâs absent" (*vacant smile*). Dintre toţi, O'Connell e cel mai apropiat de Bloom, posesor al unui asemănător simţ al umorului macabru.

Instinctiv, Bloom îi admiră „corpolenţa prosperă", după cum Cunningham îi apreciază tactul, stratagemele prin care le ridică moralul celor ajunşi la cimitir. Bloom asociază cheile purtate de O'Connell cu o reclamă a firmei Keyes, însemne ale pătrunderii într-un tărâm din care nu mai poţi ieşi. Ele rezonează, desigur, atât cu cheia turnului Martello, confiscată de Buck Mulligan, cât şi cu aceea uitată de Bloom în „ceilalţi pantaloni" atunci când a coborât să cumpere faimoşii rinichi de porc. În subconştient, atenţia lui Bloom e acaparată de gânduri, acţiuni şi imagini în aparenţă fără legătură între ele: încercarea de a masca faptul că-i scrie Marthei, nevoia de a se bărbieri şi

constatarea că încep să-i apară în barbă fire cărunte. Apoi se gândeşte la nevasta lui O'Connell şi la tehnicile prin care o femeie poate fi convinsă să locuiască într-un cimitir. Era ca şi cum „ai face curte morţii". Explicaţia e de natură sexuală: „Cineva spunea că el a fost un ins ciudat şi spornic de prăsilă, bun catolic cu toate astea, ca un uriaş mătăhălos în întuneric". Diabolicul şi lubricul se întâlnesc din nou, printre flăcările înşelătoare ale ultimelor resurse vitale urcându-se din mormânt şi „gazele" cadavrelor putrefacte.

Delirul oniric atinge apogeul în „reconstituirea" scenelor de seducţie ale groparului-şef: „Să-i spui poveşti cu strigoi noaptea în pat ca să adoarmă. Ei bine, eu da. Era o noapte întunecoasă. Orologiul bătea miezul nopţii. Şi totuşi se pricep să sărute al naibii dacă le dai în clocot cum se cuvine. Curvele din cimitirele turceşti. Învaţă orice dacă le iei de tinere. S-ar putea chiar să agăţi vreo văduvă jună. Dragoste printre morminte. Romeo. Mirodeniile plăcerii". Goticul scabros se dizolvă în ecourile experienţei recente a lui Bloom, în Ţara Lotofagilor, cu un surplus de grotesc şi obsesii sexuale. Nu întâmplător, imaginea lui Molly, care voia să se acupleze în fereastră, devine o emblemă a discursului depravat care a pus stăpânire pe mintea lui Bloom.

Într-o intensificare a patologicului, şi-i imaginează pe morţi îngropaţi în picioare şi, desigur, cu capetele ieşind la suprafaţă ori făcând semne cu mâna în cazul alunecărilor de teren. Pământul ar trebui să aibă forma unor faguri, perforat pentru a primi sicriele. Obsesia narcoticelor revine ca un adagiu: „Cimitirele chinezeşti unde cresc maci uriaşi dau cel mai bun opiu". Ea e însoţită de o explicaţie nu doar pseudo-ştiinţifică, ci şi maladivă: „Sângele care se scurge în pământ dă viaţă nouă". Şi inevitabilul stereotip antisemit: „E aceeaşi idee cu evreii despre care zic unii c-au omorât copilul creştin".

Bloom construieşte mental şi un târg al morţilor, unde cadavrele ar fi scoase la vânzare: „Domn cadavru, gras bine conservat […] trei lire, şaisprezece şilingi, şase pence. Cu mulţumiri". Apoi, într-un crescendo infernal, evocă mulţimea de viermi colcăitori, „gunoiul de stârv", „camerele morţii", zeama brânzoasă a cadavrelor, „moliile morţii", în contrast cu fetele de pe plajă, cu bărbaţii ce speră să mai audă o glumă de soi şi cu femeile interesate de modă. Singurii capabili să înţeleagă în profunzime inima omenească sunt groparii din *Hamlet*. Şi, desigur, intendentul O'Connell, care-şi numără morţii zilei cu dezinvoltura cu care un vânzător face inventarul produselor din galantar. Ca în Shakespeare, unde Cezar e îngropat „cu idele lui martie sau iunie cu tot", Dignam intră în ţărână vegheat de amicii rămaşi în viaţă. *His Ides of March or*

*June* nu e un simplu joc de cuvinte: aşa cum Cezar moare de idele lui martie, în 15 ale lunii, Dignam se ridică la ceruri de idele lui iunie, pe data de 13.

Divagaţiile lui Bloom sunt întrerupte de apariţia unui personaj straniu, un ins slăbănog îmbrăcat în impermeabil. El va fi identificat după haina purtată – *macintosh* – şi va reprezenta, şi în apariţiile sale ulterioare, un semn, o dovadă, o metaforă a prezenţei elementului straniu în lumea obişnuită. Intrigat, Bloom îşi mută tirul întrebărilor asupra lui: „Aş vrea să ştiu, cine-o fi şi ăsta? Aş da orice să ştiu cine-i. Întotdeauna apare câte unul pe care nici nu l-ai visat. Câte unul poate trăi de unul singur toată viaţa". Nu întâmplător, Macintosh e al treisprezecelea om aflat în preajma gropii lui Dignam. Înmormântarea devine, astfel, şi o stranie „cină de taină" alcătuită nu dintr-un grup, ci dintr-o însumare de entităţi separate. Disertaţia continuă în aceeaşi notă patologică, cu supoziţii şi variante născute dintr-o dispoziţie blasfematorie al cărei rol îl ghiceşti cu greu: e vorba de eschivele unei sensibilităţi care-şi suprasolicită imaginaţia pentru a limita contactul direct cu spaţiul morţii. Glumele de gust îndoielnic ale lui Bloom au rolul de a-l proteja de universul subpământean în care, într-un prim impuls, dorise să coboare.

Galeria personajelor îşi relevă, la rându-i, coerenţa şi consistenţa în raport cu modelul homeric. Într-un exerciţiu de identificare a „paralelelor clasice", R.M. Adams stabileşte perechile în funcţie de rolurile jucate în comedia macabră a coborârii în Infernul modernist: John O'Connell reprezintă însăşi ideea de Hades (funcţia şi locul se contopesc în trăsăturile fiinţei sale gigantice), iar soţia sa, cea trăitoare între morţi şi viziuni ale morţii, e Proserpina; Coffey e, aşa cum deja ştim, Cerber, Corny Kelleher – Caron, Daniel O'Connell – Hercule, „invizibilul" Macintosh e Teoclimenos, Martin Cunningham – Sisif. Păstorul întâlnit în drum spre cimitir e Orion; Menton – Aiax, iar Paddy Dignam, desigur, Elfenor (v. Adams, 1974: 95-96). Identitatea lui Bloom nu mai trebuie relevată: aici, mai mult ca oriunde, el e Odiseu.

Pacea care se lasă peste cimitir odată cu îngroparea lui Dignam accentuează şi mai mult nevrozele lui Bloom. Studierea celor din jur (admiră tweed-ul lui Lambert şi-l scrutează pe intendent în timp ce i se pare că, la rându-i, acesta îi trece în revistă pe cei prezenţi pentru a-şi identifica următorul „client") are o ţintă precisă: surprinderea momentului când omul viu devine mort. Detaliile sunt, ca întotdeauna, atroce: uluiala primei clipe, confuzia, întunericul, convulsiile morţii, „ascuţirea nasului", „căderea fălcii", „îngălbenirea tălpilor". Totul e ca în ispitirea omului de către

diavol sau în tragica arie din *Lucia de Lammermoor*: pregătirea fiecăruia şi a tuturor pentru a cădea „unul după altul” în groapă. Aşa cum căzuse şi eroul Parnell, evocat în „ziua iederii” din *Dubliners*.

Nu putea lipsi din repertoriul lui Bloom situaţia clasică a mortului îngropat de viu – ca în celebra povestire a lui Allan Poe –, precum şi propunerile privind eventuala salvare a celor înmormântaţi fără să fie cu adevărat morţi. Oricât de sinistre, ele au un aer de raţionalitate: „Ar trebui să facă o lege să le străpungă inima să fie siguri sau un ceas electric sau un telefon în coşciug şi un sistem de ţeavă de aerisire. Trei zile”. Deplânge rapiditatea cu care se aşterne uitarea şi viteza reluării vechilor obiceiuri de către oameni, eliberaţi de solemnitatea fiinţelor şi locurilor, precum zăpada pogorâtă apocaliptic asupra întregii Irlande la sfârşitul povestirii „*The Dead”*.

Ceremonialul despărţirii de mort şi de cimitir e marcat de o nouă dispariţie: aşa cum decedatul devenise invizibil, înghiţit de pământ, cel numit Macintosh, după numele impermeabilului, pare să se fi dizolvat în aer. Prezenţa lui fantomatică va persista – după cum ştim – în menţionarea din ziar, alături de la fel de fantomatica identitate a lui *L. Boom*, nouă mască a eroului, născută dintr-o greşeală tipografică. Odată ceremonialul de rămas-bun încheiat, Hynes şi Power decid să treacă pe la mormântul „şefului” – nimeni altul decât eroul naţional irlandez, Charles Parnell. Amintirea lui, ca a oricărui personaj legendar, e învăluită în superstiţii: „Unii spun că nici n-ar fi în groapa asta. Că sicriul e umplut cu pietre. Că într-o zi are să se întoarcă”.

Însingurat, Bloom parcurge aleile cimitirului, meditând la inutilitatea serviciilor religioase. Îşi aduce aminte că trebuie, de ziua morţilor, să viziteze mormântul propriului tată. Ba chiar că trebuie să-l plătească pe grădinar pentru plivitul buruienilor. Cimitirul e, de fapt, o hartă a Irlandei, cea închinată, pe de o parte, „Sfintei Inimi”, pe de alta, depozitarul „inimilor şi mâinilor” ţării. Ritualul mortuar îi reaminteşte de „prostuţa de Milly” (Silly-Milly), care a îngropat cândva o pasăre, refăcând prin gesturile ei inocente marele ciclu al vieţii şi morţii. Mintea inventivă a lui Bloom evocă şi posibilitatea întrebuinţării unor gramofoane, pentru a păstra vie amintirea morţilor. Divagaţia tehnologică e întreruptă de apariţia unui şobolan cenuşiu gras – adevăratul stăpân al lumii subterane: „Unul din ăştia îl dă gata într-o clipă pe orice om. Îi lustruieşte oasele oricine-ar fi fost”. Încheie lista obiectelor şi fiinţelor dominate de cenuşiu – culoare a morţii şi a depresiei –, prin menţionarea culorilor (cenuşiu, maro), a numelor (Mervyn

Browne), Gray (statuia), Greystones şi chiar a feţei lui Dignam.

Felul detaşat în care evocă fiziologia respingătoare a morţii şi descompunerii îl aşază pe Bloom la acelaşi nivel cu muştele necrofore, care deja „au auzit de Dignam" şi, indiferente la miros, se înfruptă din „stârvul care se înmoaie într-o pastă albă ca sarea". Într-un crescendo al patologicului, Bloom îşi aduce aminte de cazul unui dezaxat care dezgropa noaptea femeile de curând îngropate „sau chiar putrezite scurgându-li-se zeama prin groapă". La fel, şi diversele ameninţări legate de moarte: „am să-ţi ies în cale", „strigoiul meu are să te bântuie". Dar şi o propoziţie din scrisoarea Marthei – în care menţionează „cealaltă lume" a lui. Are revelaţia că s-ar putea să fie tocmai lumea morţii („Există o altă lume după moarte şi numele ei este iadul"), un tărâm de care fuge din toate puterile, însetat cum e încă de „paturile calde" şi de sângele fierbinte al iubitelor reale ori imaginare.

Apropierea lui John Henry Menton, însoţit de Cunningham, reînvie incidentul din urmă cu mulţi ani, când, la un joc de popice, îl pusese într-o situaţie umilitoare. „Ură la prima vedere", conchide Bloom, conştient că antipatia lui Menton era legată de prezenţa în sala de bowling a lui Molly Bloom şi a lui Floey Dillon. Reîntâlnirea nu e de natură să îmbunătăţească relaţiile deteriorate în vremea tinereţii. Gestul de curtoazie al lui Bloom, de a-i atrage atenţia asupra pălăriei uşor strivite, e primită cu o ostilitate supradimensionată. Codul etic al vremii vedea în referirea la acoperământul capilar un atentat la autoritatea masculină. Un lucru asemănător se va întâmpla în episodul *Eumaeus*, când Parnell îşi pierduse pălăria în înfruntarea cu „scriitorii o'brieniţi", iar Bloom i-o redă, salvându-i astfel onoarea. Aici avem dovada că vechea duşmănie nu se stinsese şi că în ochiul de animal marin al lui Menton resentimentul nu pălise deloc. Dezolat, dar vindecat de speranţa că poate schimba ceva în propriul destin, Bloom iese din cimitir: un alt eşec al încercărilor de a-i înţelege atât pe cei morţi, cât şi pe cei vii. În fiecare din variantele analizate în amănunţime – moartea naturală, asasinatul sau sinuciderea – şi-a întâlnit doar propria singurătate. O singurătate care ia – încă mai grav – chipul tuturor celor care i-au fost ori îi sunt apropiaţi: tatăl, Molly, Milly, Rudy. Un careu al morţilor vii – sau al viilor morţi – în mijlocul căruia îşi consumă, într-o solemnitate ea însăşi mortuară, insuportabila suferinţă.

# A şaptea insulă:
# Redactorul-şef înjură birjăreşte

Alungaţi de vijelie din Ţara mâncătorilor de lotuşi, Odiseu şi însoţitorii săi nimeresc într-un alt tărâm al primejdiilor mortale: Ţara Ciclopilor. În grota lui Polifem descoperă grozăviile antropofagiei, dar reuşesc să scape după ce-l îmbată pe Ciclop şi-l orbesc, înfigându-i în ochiul gigantic din frunte un par de măslin ţinut în jăratic. Imprudent, Odiseu îşi dezvăluie numele, după ce iniţial afirmase că-l cheamă Nimeni. Înnebunit de durere, adus în pragul nebuniei de furia neputincioasă, Polifem, fiu al lui Poseidon, îl blestemă să nu mai ajungă acasă. Ori, de-i va fi dat să scape, „Într-un târziu să ajungă, sleit, fără dragii-i tovarăşi,/ Pe o corabie de prin străini, şi doar griji să găsească!" (Homer, 2012: 149).

Pornind pe mare, grecii ajung în Eolia, insula plutitoare stăpânită de Eol, fiul lui Hipotas. Primiţi călduros de cel cunoscut drept „prieten al zeilor nemuritori" şi care, între

altele, încuraja incestul (avea şase băieţi căsătoriţi cu cele şase fiice ale sale), oamenii lui Odiseu sunt ajutaţi să-şi găsească drumul spre casă. Stăpânul Eoliei îi oferă regelui din Itaca un burduf din piele de taur, în care închisese vânturile neprielnice ale mării – cu excepţia zefirului, care urma să conducă nava şi oamenii spre ţintă. Ajunşi aproape de casă, însoţitorii lui Odiseu deschid burduful, bănuind că regele lor ascunsese acolo bogăţii, aur şi argint. Eliberate, vânturile se stârnesc năprasnic, retrimiţând corabia în larg, până înapoi în Eolia. Convins că Odiseu e blestemat de zei, stăpânul insulei îi refuză ajutorul a doua oară, alungându-l şi forţându-l să-şi reia călătoria disperată pe mare.

Pe acest tumultuos şir de întâmplări al *Odiseei* se articulează unul dintre cele mai dinamice – la nivel retoric – episoade ale romanului joycean. Impresia e că te afli într-un turbion post-eolic: imitând cataclismul marin, textul reflectă fidel ravagiile uraganului. Întâmplările marine sunt transpuse în redacţia unor publicaţii ce-şi au sediile în plin centru al Dublinului. Imitând tehnica de prezentare a ştirilor dintr-un ziar, cu titluri şi subtitluri, cu naraţiuni aduse aleatoriu în pagină, desprinse din lumea înconjurătoare (ori interioară), tulburată şi tulburătoare, capitolul este o mostră de organizare pe orizontală a unei realităţi altminteri invizibilă ochiului obişnuit.

Ne aflăm aşadar în redacţia cotidianului *Freeman's Journal* (şi mai apoi a lui *Evening Telegraph*), la ceasul amiezii. Schema lui Joyce indică ora douăsprezece – lucru care pune, din nou, sub semnul întrebării veridicitatea parcursului cronologic aşa cum apare el în varianta „oficială", stabilită de autor. Rămâne iarăşi neclar – aşa cum se întâmplase şi în cazul revenirii lui Stephen Dedalus de la şcoala din Dalkey – cum au parcurs participanţii la înmormântarea lui Paddy Dignam cele patru mile de la cimitirul din Glasnevin până în spatele Poştei Mari. Să ne mulţumim cu comentariul semi-ironic al lui Hugh Kenner, care descrie viteza drept unul dintre elementele constitutive ale odiseei lui Leopold Bloom…

Miezul zilei i-a adus în acelaşi spaţiu nu doar pe unii dintre eroii deja cunoscuţi (Bloom, Simon Dedalus, Ned Lambert, Stephen Dedalus), ci şi personaje noi: responsabilul cu afaceri Joseph Nannetti, avocatul J.J. O'Molloy, profesorul MacHugh, un scriitor de mâna a doua, O'Madden Burke, şi Myles Crawford, editorul lui *Evening Telegraph*. Stilul naraţiunii diferă în mod radical de cel întrebuinţat în episoadele anterioare: îngrijit până la pedanterie, centrat pe expresie, adeseori eliptic (aşa cum pretind titlurile şi subtitlurile din presa britanică). Joyce face pasul decisiv

dinspre „conţinut spre formă” (Killeen, 2004: 70), fără să privilegieze o artă anume, ci ridicând o statuie din cuvinte meşteşugite înseşi ideii de Artă. Pe lângă aliteraţii, simboluri şi metafore, chiasmul şi anastrofa se numără printre figurile retorice care se impun de la prima lectură.

Autorul detaşat (chiar dacă e vorba de o obiectivitate ironică) din primele şase părţi ale romanului e înlocuit de un semi-narator, reprezentat de titlurile care fragmentează textul în unităţi cvasi-independente. Ele sugerează posibilitatea unei lecturi alternative, menită să distrugă raţionalitatea întregului – sau măcar să o amâne până la reconstituirea ei din cioburile demersului de inspiraţie jurnalistică. În plan narativ, repercusiunile sunt radicale: „E posibil ca Joyce să fi adăugat ulterior titlurile eoliene, dar prezenţa lor schimbă cu totul caracterul naraţiunii. Intruziunea tipografică ne îndepărtează de realismul mimetic al textului. Suntem obligaţi să ajungem la concluzia că Joyce a creat un univers autoconţinut. Vizitatorii sunt bine-veniţi, atâta vreme cât nu uită că opera de ficţiune e autotelică şi autoreferenţială” (Henke, 1978: 113). Cu alte cuvinte, capitolul *Aeolus* funcţionează asemeni unei insule în interiorul unei insule: un text auto-decupat din logica discursului şi a sensurilor întregului.

O consecinţă importantă a acestei situaţii e plasarea (sau mai bine zis împingerea) semnificaţiilor la suprafaţa textului. De data asta, elementul demonstrativ aproape că lipseşte. Joyce e concentrat pe marcarea preeminenţei exteriorităţii în raport cu subconştientul. Ceea ce vedem e mănuşa purtată cu graţie (şi cu un fel de perversiune exhibiţionistă) de autor, şi nu baletul enigmatic al mâinii şi degetelor pe care le acoperă. Joyce mizează cu totul pe vizual, pe *ce se vede*, adică pe artificiu şi strategie retorică. Caracterul experimental al capitolului se relevă astfel a fi nu doar premeditat, ci şi inevitabil.

Capitolele anterioare îşi extrăgeau seva dintr-o reţea densă de aluzii şi conexiuni culturale. Parafraza şi rescrierea dominau cu autoritate strategiile construcţiei literare. În *Aeolus* triumfă spiritul combinatoric, patinajul pe conturul vocabulelor, reflexia exteriorităţii. Tehnica monologului interior şi fluxul conştiinţei sunt, în mare parte, abandonate, locul lor fiind luat de o perspectivă narativă complexă, în care vocile personajelor devin interschimbabile cu vocea autorului. Efectul este un joc al distanţării, din prim-planul evenimentelor transcrise „în priză directă”, la conturul telescopat al Dublinului răpus de paralizie.

Perspectiva de ansamblu a episodului e subsumată ticurilor profesionale jurnalistice. Ea instituie o punere în

scenă dublă: informează în exact aceeaşi măsură în care manipulează. Abundenţa instrumentelor retorice (Stuart Gilbert a făcut o trecere în revistă amănunţită, de la cele mai frecvente, la cele cu o singură ocurenţă) propune, în fiecare secvenţă, un punct de vedere convergent nu doar cu cele anterioare, ci şi cu cele care vor urma. *Viaţa ca un ziar* nu e nici pe departe o metaforă a organizării textuale, ci însăşi perspectiva asumată de participanţii la această cursă cu obstacole din cuvinte. Pentru fiecare din ei, harul conversaţional include şi permisiunea de a folosi cuvintele *împotriva* realităţii. Adică de a le folosi abuziv.

Mai mult ca alte capitole, *Aeolus* ridică problema vocii naratoriale. Formula adoptată de Joyce e aceea a autorului implicit, a vocii subcutanate, care vorbeşte prin haloul de senzaţii atrase în pagină de o secretă forţă gravitaţională. „În chip de *homo ludens*, el se dedă unor jocuri experimentale – cataloage, parodii, jocuri de cuvinte, distorsiuni verbale, neologisme. […] Joyce subliniază că limbajul presupune doar o joacă lingvistică, golită de orice relevanţă morală sau metafizică. Vocea lui se aseamănă adesea cu aceea a principalelor personaje, dar perspectiva lui e oblică, făcând practic imposibil de definit un centru precis al conştiinţei" (Henke, 1978: 115), notează una din cele mai atente cititoare ale romanului joycean. Dacă admitem argumentele ei, am putea afirma că Joyce a împrumutat, simultan, identitatea păpuşarului şi a ventriloculului. E adevărat că păpuşarul e uneori cuprins de paralizie, iar ventrilocul se bâlbâie adeseori, speriat de propria elocinţă. Oricum, în *Aeolus* vocea lui Joyce se aude pentru ultima oară cu o asemenea pregnanţă.

Manipularea la care e supus cititorul are o dublă focalizare. Într-un prim segment, el trebuie să recompună normalitatea tulburată a cuvintelor „zburătăcite" de vânturile elocinţei. În al doilea e constrâns să valorifice estetic vocabulele întinse pe o sfoară alcătuită, la rândul ei, din tablouri şi prejudecăţi ce domină atât viaţa indivizilor, cât şi pe cea a Dublinului. Joyce propune astfel o ingenioasă echivalare a mentalităţii jurnalistice şi a celei irlandeze, cu vârful ei de lance de la sfârşitul veacului al XIX-lea, obsesia celtică. Intensele, violentele confruntări din interiorul societăţii între loialişti şi independentişti acţionează asemenea maşinilor de produs vânt din recuzita teatrală, lăsând în urmă dezastre – dar nu pe scenă, ci în viaţa reală.

Dezlănţuirea de vitalitate, imaginaţie, zgomote şi dorinţe din acest capitol contrabalansează liniştea de mormânt care dominase episodul anterior. Există o certă continuitate între capitole, ca, de pildă, atenţia acordată articolului publicat de

Dan Dawson, menţionat iniţial de Martin Cunningham. Nici Simon Dedalus, nici Power, nici Bloom nu-l citiseră, de vreme ce el nici nu apare în ediţia din 16 iunie 1904 a lui *Freeman's Journal* (v. Gifford, Seidman, 2008: 107). La nivel comportamental, personajele care participaseră la înmormântare şi se adaptaseră împrejurărilor, mimând sau asumându-şi cu adevărat starea de reculegere, se destind acum total. Ele dau frâu liber plăcerii de a se exprima, cu o fervoare ce transformă redacţia într-o răscruce de vânturi pătimaşe, incontrolabile şi iraţionale.

Construcţia secvenţială a capitolului instituie o logică narativă a degradării, a subţierii, a dezintegrării sensurilor. Obligate să ţină seama de presiunea nedomolită a evenimentelor captate în pagina de ziar, intertitlurile involuează dinspre academismul, chiar scientismul caracteristice presei de la sfârşitul secolului al XIX-lea, înspre *slang*-ul omului de rând din Dublin. Adeseori, ele alunecă în zona referinţelor obscure, accesibile doar iniţiaţilor, adică membrilor comunităţii. Stuart Gilbert (1958: 179n.) identifică, pe bună dreptate, în acest procedeu un fel de *mise-en-abyme* a tehnicii din *Oxen of the Sun*, unde parodierea stilurilor din întreaga istorie literară a creaţiei anglo-saxone atinge virtuozitatea. Deocamdată ne înscriem într-un parcurs de la general la particular, de la obiectivitatea limbajului aservit comunicării spre limbajul subiectiv, al manipulării emoţionale şi ideologice.

Trebuie subliniat totuşi că raportul dintre titluri şi text nu este aproape niciodată unul de contiguitate. Dimpotrivă, relaţia lor presupune o dinamică interioară, menită să dea naştere unei energii devastatoare, cvasi-permanentei opoziţii dintre text şi metatext. Joyce propunea astfel depăşirea unui anumit tip de încremenire semantică, exprimată, de pildă, prin des citatul chiasm, în care o frază reia, într-o oglindă deformantă, cuvintele frazei anterioare şi care, din punctul de vedere al informaţiei aduse, e de valoare zero: „Căruţaşi încălţaţi cu bocanci grosolani rostogoleau butoaie cu vuiet înăbuşit din prăvăliile Prince's şi le urcau cu bufnete pe platforma camionului fabricii de bere. Pe platforma camionului fabricii de bere erau urcate cu vuiet înăbuşit butoaie rostogolite din prăvăliile Prince's de căruţaşi încălţaţi cu bocanci grosolani".

Pentru a fi dislocată, energizată, forma textului e supusă unui constant tratament retoric. Altfel spus, Joyce propune un text *maltratat*, obligat să suporte dubla povară a expresivităţii/inexpresivităţii proprii, precum şi a sensurilor dobândite din inter-relaţia cu titlurile. Pentru a înţelege fragmentul eşti obligat, paradoxal, să „vizualizezi" mai întâi

întregul. Abia apoi revii în punctul de plecare, înţelegând *ce se petrece* dincolo de şuvoiul de cuvinte împrăştiate aleatoriu. Dificultatea e sporită de faptul că personajele se comportă de regulă asemeni unor agenţi involuntari ai unui parcurs retoric pe care-l ilustrează inconştient. Ca într-un bal mascat desfăşurat într-un salon întunecos, ei nu par a şti ce costume poartă.

Iniţial, capitolul fusese conceput sub forma unui text continuu. Joyce a introdus titlurile în faza de corectură. Intenţia lui era clară: el urmărea, prin această dislocare a naraţiunii, să anuleze textul literar tradiţional. Prin radicalizare, vechea materie se metamorfoza într-un pretext de a experimenta la nivelul formei. Într-o lectură metaforică, Joyce a încercat să dea o notă de veselie unei naraţiuni care coborâse, în episodul anterior, aproape concret, în subteranele dominate de duhurile morţii. Vântul, menţionat aproape de începutul capitolului, primeneşte atmosfera, repunând viaţa în drepturi. Că acest lucru se produce haotic, sfidând legile existenţei e inevitabil: după şase capitole parcurse printr-un Dublin mai degrabă halucinant, personajele iau în posesie Oraşul, în cele mai concrete detalii ale sale.

Episodul stă sub semnul căutării şi găsirii – parţiale – a identităţii. Drumul parcurs de naraţiune e similar celui prin care Odiseu ajunge să-şi mărturisească în faţa Ciclopului îngenuncheat numele adevărat. Întâmplările, discuţiile, controversele alcătuiesc, în sine, o mică odisee. Dacă acceptăm acest mic artificiu formal, fragmentarea prin titluri delimitează cânturile în funcţie de „subiectul" abordat – ceea ce, firește, nu corespunde desfăşurării interne a textului, care tinde, aproape disperat, la coerenţă şi unitate. Cu toate acestea, episodul excelează în redarea, prin sunet şi imagine, a dinamicii interioare a realităţii recreate cu o strălucire inegalabilă.

Maşinăria retorică nu funcţionează însă în gol. Nu ne aflăm în faţa unui exerciţiu de virtuozitate stilistică şi nici a abilităţii de a folosi tropi rari doar pentru a ilustra, în cel mai bun caz cu nostalgie, dogmele *artei pentru artă*. Masiva desfăşurare a imaginarului născută din pură grandilocvenţă semantică e subsumată unei idei „tari": demonstrarea rolului covârşitor jucat de politic în conturarea comportamentului cotidian al irlandezilor. Sau, cu o formulă încă mai apăsată, „subiectul principal al capitolului este caracterul politic al naţiunii irlandeze" (Sultan, 1987: 109). Textul va fi, prin urmare, un subtil joc al echivalenţelor şi aproximărilor, al comparaţiilor şi identificărilor, al confruntătorilor de viziuni, idiosincrazii şi aspiraţii. Arareori s-a întâmplat în literatura modernă ca vocabula pură, energizată de pasiune

politică să aibă, simultan, virulenţă pamfletară şi eficacitate de armă de distrugere psihică.

Cele şaizeci şi trei de viniete care alcătuiesc episodul au lungimi variabile: de la câteva rânduri, la o pagină şi jumătate. Ele sunt un desfrâu al vizualului şi acusticului, potop de aluzii, dialoguri şi descrieri menite să sugereze acţiunea dezlănţuită a vânturilor la trecerea printr-o clădire care adăposteşte cea mai volatilă materie a lumii moderne: informaţia. Din acest motiv, ea va exista în exces: utilă şi aberantă, halucinantă şi grotescă, precisă şi fantezistă, concentrată ori flască, netă ori contorsionată, absconsă ori plină de relief. Capitolele sunt scrise cu litere mari. Primul dintre ele, „ÎN INIMA METROPOLEI HIBERNIENE", instituie tonul general al capitolului: amestec de precizie şi poezie. Prezenţa cuvântului „inimă" stabileşte o legătură între episodul tocmai încheiat (Paddy Dignam murise de atac de cord) şi materia „zburlită" de vântoase pe care o vom descoperi în redacţiile celor două publicaţii. „Hibernian" e atestat în 1632 şi provine din denumirea latină, Hibernia, a Irlandei. Joyce subliniază astfel nivelul de preţiozitate, de „poeticitate", dar şi de latinitate al lumii irlandeze surprinse la o răscruce a vânturilor istoriei.

Fragmentul aminteşte forfota din debutul unei piese a lui Bernard Shaw, *Pygmalion*, construită pe o asemănătoare cacofonie de zgomote, voci, averse de ploaie, chemări, ţipete, claxoane ale taxiurilor într-o seară târzie la Covent Garden, în inima Londrei. În capitala Irlandei, zona centrală a oraşului e dominată de tehnologie. Coloana lui Nelson e replica irlandeză a originalului din Trafalgar Square, dovadă palpabilă a rivalităţii dintre metropola engleză şi cea hiberniană. Ca la comandă, plonjăm într-un amestec babelian de vehicule în mişcare şi de manevre complicate, dominate de glasul răguşit al unui individ, controlor la compania de tramvaie a oraşului, încercând să dea coerenţă unei simfonii guturale de nume şi destinaţii.

Unele ne sunt deja cunoscute (Kingstown, Dalkey, Sandymount, Ringsend), altele apar pentru prima oară (Rathgar, Terenure, Rathmines, Palmerston Park, Harold's Cross). E o invazie a tehnologiei în viaţa omului, consonând dramatic cu secvenţele de dezumanizare din *Modern Times*, al lui Charlie Chaplin. Prizonieră a mecanicii, fiinţa umană e o anexă a propriei voci, singura capabilă să intre în concurenţă cu impersonala aglomerare de produse ale noii tehnici. În felul acesta, Joyce anticipează o direcţie importantă a culturii moderne – a alienării prin transfer de sentimente şi trăiri, prin distrugerea de către aparaturi a unicităţii fiinţei umane.

Indicarea itinerarului tramvaielor, acoperind practic toate direcţiile, reprezintă o falsă deschidere. În realitate, vom rămâne prizonieri în inima oraşului (hibernian), însoţind personajele mai întâi prin birourile redacţiei, apoi pe străzile din jur. Purtate de un vânt nevăzut, personajele şi oraşul revin la viaţă, prin activarea în artere a sângelui ce părea să-şi fi oprit fluxul. „ÎN INIMA METROPOLEI HIBERNIENE" ar putea fi titlul întregului capitol. Şi poate chiar al cărţii. El funcţionează ca un meta-text al întâmplărilor narate: iată, aceştia sunt oamenii, aceasta e povestea pe care o spun de aici, din acest centru de comandă al paraliziei – aşa cum o ştim din *Dubliners*. De aici se rostogolesc spre cititor numele de indivizi şi de străzi, întâmplările cu iz istoric sau doar trivial, suferinţa şi naşterea, absenţa şi păcatul, vigoarea minţii şi nebunia plăsmuirilor.

De partea cealaltă a străzii, în opoziţie cu tramvaiele irlandeze, furgonetele Majestăţii sale, cu însemnele regale de o parte şi alta, asemeni unor tunuri gata să fie armate, preiau şi duc la destinaţie efectele poştale care leagă între ele diversele locuri ale Irlandei, Irlanda de Anglia şi de lume. Camionetele poştale (*mailcars*), spre deosebire de tramvaie, care transportă oameni, mută dintr-un loc în altul obiecte şi gânduri aparţinând oamenilor. Iniţialele regale, E.R. (Edward Rex), sugerează supremaţia celor din urmă asupra celor dintâi: în timp ce oamenii se deplasează singuri, scrisorile şi pachetele poştale beneficiază de augusta protecţie a celui care preluase puterea de la ilustra sa mamă, regina Victoria.

Al treilea fragment propune un vehicul diferit: căruţa. Mai precis, e vorba despre platformele pentru transportul mărfii, semn al puternicei amprente lăsate de materie asupra oraşului. Personajele asociate activităţii sunt identificate după grosolănia ghetelor, aşa cum lumea tramvaiştilor se identifica prin sunet, iar cea a poştaşilor printr-o tăcută, dar intensă activitate locomotoare. Toate acestea trebuie să aibă, desigur, o cheie: deocamdată, ea apare doar în numele unui om de afaceri, Alexander Keyes. Pentru el lucrează, contra unui comision, Leopold Bloom. Ca intermediar, Red Murray (personaj inspirat de unchiul lui Joyce, John Murray, contabil în viaţa reală la *Freeman's Journal*) îl ajută pe Bloom să extragă reclama dintr-un ziar vechi pentru a o folosi în materialul promoţional pregătit pentru tipar. E greu să nu vezi în această reciclare a vechiului o metaforă a însuşi procesului prin care *Odiseea* este turnată, în romanul modernistului Joyce, într-o formă nouă. Gesturile lui Red Murray sunt precise, ferme, profesionale şi reci – dovadă vie a eficacităţii omului modern, aflat la antipodul visătorului, al filozofului ori

poetului. Pătratul decupat de acesta sugerează perfecţiunea unui obiect impecabil din punctul de vedere al formei, dar complet lipsit de expresivitate.

Un personaj episodic, Davy Stephens, care străbate redacţia purtând sub braţ un sul de hârtii, e asemănat „curierului regal" – o dovadă că locul unde este gândit şi produs ziarul reprezintă un regat de sine stătător, un tărâm din care emană o autoritate capabilă să rivalizeze cu aceea născută din dreptul divin. Red Murray croieşte dintr-o entitate veche o realitate nouă, căreia îi e pregătit să-i confere, după dorinţă, sensuri: „Dacă vrea şi-un paragraf […], îi facem, bineînţeles, noi unul". E însăşi condiţia autorului modernist: asumarea misiunii de a schimba forma, fără a modifica însă esenţa. Cu sau fără textul însoţitor, simbolismul cheilor ar trebui să fie suficient de puternic. Dar mesajul ajunge la destinatar doar dacă autorul pune suficientă presiune („I'll rub that in") asupra receptorului. Misiunea e grea şi Bloom se corectează imediat: nu doar „I", individul la singular, ci „we": atingerea ţintei presupune un efort colectiv.

Apariţia lui William Brayden, proprietarul publicaţiilor *Freeman's Journal and National Press* şi *Weekly Freeman and National Press*, prilejuieşte o şarjă de umor negru – amestec de ironie şi batjocură – la adresa impozantului personaj. Brayden e însoţit de zgomotul monoton-plicticos al butoaielor de bere Guinness din stradă şi premers de o umbrelă. Urmărit de ochiul nemilos al naratorului, personajul urcă maiestuos treptele scării, „cu o faţă solemnă încadrată de barbă". El oferă vederii doar spinarea, ca şi cum ar fi fost un fragment de corp autonom – o metonimie ambulantă, care găzduieşte organul gândirii: „tot creierul îi stă în ceafă", după cum îl descrisese Simon Dedalus. Anamorfoza transformă personajul în caricatură, într-o anexă a unui *vivant plaqué sur le vivant*, a grăsimii pe ceafă şi a cefei pe grăsime. Comparaţia cu Isus, făcută de Red Murray, e evident blasfematorie.

Simţind disproporţia, Bloom încearcă să dea comparaţiei o dimensiune cât de cât umană: Bradley nu seamănă cu Isus, ci cu Mario, celebrul tenor Giovanni Matteo Mario (pe care Bloom l-ar fi putut vedea în copilărie, de vreme ce dicţionarele spun că a murit în 1883, la şaptezeci şi trei de ani). Până la urmă, deoarece Mario semăna cu Isus, se ajunge la un compromis, la cuvântul-valiză *Jesusmario*, ce conţine atât descrierea vizuală („cu obraji rujaţi", „picioare ca fusul"), cât şi cea sonoră (versurile unei arii din opera *Martha* a germanului Friedrich von Flotow). Că nu e vorba despre o referinţă gratuită o dovedeşte reluarea cântecului de către Simon Dedalus la barul Ormond, în episodul *Sirens*. O altă

Martha este, după cum ştim, amorul secret al lui Bloom. Într-un plan superior, Joyce instituie un sistem coerent de referinţe culturale – Martha e sora lui Lazăr, ceea ce face trimitere la revenirea din moarte, subiect abordat parţial în capitolul *Hades*.

Următorul titlu, „CÂRJA EPISCOPALĂ ŞI PANA", explică unul dintre motivele pentru care sediul ziarului e echivalentul Casei Vânturilor: cele două telefoane ale „înaltpreasfinţitului" William Walsh, arhiepiscopul Dublinului, stârnesc o tensiune în consonanţă cu agresivitatea importantului prelat. Acesta se afla în conflict deschis cu conducerea gazetei, fiind „şi unul dintre mântuitorii" păcătoşilor pe care-l atacau constant în articolele lor. Constatarea – sau mai bine zis concesia – îi aparţine lui Bloom, mereu dispus la compromis şi la eliminarea surselor de tensiune. Nu cunoaştem obiectul apelurilor din 16 iunie 1904 ale arhiepiscopului, dar ştim originea disensiunilor dintre el şi condeieri: în timp ce aceştia erau susţinători aprigi ai lui Parnell şi-ai moştenirii lui politice, arhiepiscopul îl condamnase pentru infidelitatea maritală.

Însoţit de Red Murray, Bloom străbate o parte a redacţiei, asemeni unei corăbii mânate de suflarea aerului (sunetul iscat, „thumping, thumping", ar putea fi provocat de vânt la trecerea prin coridoare), dublat de răpăitul propriilor paşi în timp ce calcă peste hârtia de împachetat – o metaforă a valurilor tălăzuitoare. Ajunge la boxa lui Nannetti, unde se afla şi Hynes, relatând („probabil") despre înmormântarea lui Paddy Dignam. Şi, din nou, activitatea jurnalistică e însoţită de şuieratul intemperiilor, de data aceasta mai scurt şi sacadat: „Thumping. Thump".

Ca amănunt filologic, ar merita observat că ediţia Gabler restabileşte coerenţa fragmentului. În tipăririle anterioare, fraza „Hynes here too: account of the funeral etc." era prima din segmentul următor, „CU SINCERE REGRETE…". În mod logic, ea trebuia să-l încheie pe anteriorul, de vreme ce paragraful pare a fi un citat din articolul lui Hynes, aparţinând aşadar unei alte realităţi, anunţate de titlul referitor la „respectatul cetăţean de frunte din Dublin" (formula cvasi-pleonastică e inevitabilă, de vreme de Dignam fusese avansat, din motive de senzaţionalism jurnalistic, la calitatea de „burgess", termen care descria odinioară, în Anglia, cetăţenii liberi).

Textul menţionează, în imediata consecinţă a informaţiei privind „rămăşiţele pământeşti", prezenţa maşinilor tipografice. Pentru Bloom, ele sunt monştri capabili să înghită şi să fărâmiţeze orice fiinţă. Adevăraţi stăpâni ai lumii, ei duc o

viaţă pe cont propriu, sustrasă controlului uman. Comparaţia cu şobolanul văzut la cimitir e doar în aparenţă hazardată: în realitate, produsul imprimeriilor se insinuează în viaţa oamenilor fără ca ei să-şi dea seama, aşa cum morţii din groapă nu simt pătrunderea şobolanului mare şi cenuşiu în tărâmul lor. Paralela dintre presa care devoră şi manipulează conştiinţele şi şobolanul ce se înfruptă cu trupurile în putrefacţie atrage atenţia asupra primejdiilor care pândesc lumea modernă. Modernitatea a excelat în talentul de a produce mecanismele propriei extincţii, altele decât cele care ţin de inevitabilul ciclu al vieţii şi morţii.

În persoana lui Nannetti, posesorul unei masive chelii ce ornamentează un trup debil, convieţuiesc două ipostaze ale omului din Dublin: muncitorul „care-şi vede de treaba lui" şi politicianul. Deşi italian, adoptase sloganul „Irlanda, ţara mea". Personaj real, Joseph Patrick Nannetti avea să fie, timp de doi ani, începând cu 1906, primar al Dublinului. În afara prezenţei sale în *Ulysses*, Nannetti e menţionat şi în conferinţa *Ireland, Island of Saints and Sages*, în contextul rezistenţei oficialităţilor irlandeze faţă de pretenţiile englezilor de a fi primiţi cu onoruri (v. Joyce, 1989: 163). Nannetti găsise o modalitate diferită de a vinde gazeta: înlocuise articolele lungi şi plicticoase cu ştirile scurte, strict informative. Ca urmare, sumarul publicaţiei se înfăţişa drept o colecţie aiuritoare de anunţuri seci („A murit regina Anna" – aceasta fiind o aluzie la un caz celebru de ştire dată cu întârziere de Addison în *Spectator*) şi întrebări deplasate („Dragă domnule Editor, care e remediul potrivit pentru flatulenţe?").

Conţinutul gazetei seamănă izbitor cu cel al tabloidelor de mai târziu. Bloom e instinctiv cucerit de această viziune asupra presei, dominată de senzaţionalul mărunt şi de interactivitate („Asta mi-ar plăcea şi mie. Înveţi o grămadă învăţându-i pe alţii. Nuanţa personală" – asemeni săptămânalului M.A.P. [*Mainly About People*], plin de referinţe la persoanele aflate în prim-planul vieţii publice). Bloom duce mai departe proiectul, dând alt conţinut iniţialelor (*Mainly all pictures*), imaginându-şi o publicaţie dominată de vizual – dorinţă pe care avea să i-o împlinească evoluţia presei tipărite dinspre cuvânt spre fotografie.

Bloom are motive temeinice să-l admire pe Nannetti: deşi străin, se impusese în Irlanda (asemeni tipografului Cuprani), devenind un model de succes într-o ţară care nu strălucea la capitolul toleranţei faţă de străini. Bloom se simţea reprezentat de astfel de oameni, patrioţi şi întreprinzători, „mai irlandezi decât irlandezii înşişi" (ori, cum spunea expresia într-o latină aproximativă: „Hibernicis ipsis Hibernior"), perfect

adaptaţi condiţiilor din insulă şi capabili de isprăvi demne de admiraţie. Dar Bloom nu uită niciodată, nici măcar în mijlocul acestor efuziuni sentimental-etnicizante, de măruntele – dar importantele – presiuni financiare. Întâlnirea cu Hynes e un bun prilej de a uni interesul profesional cu cel personal: îşi aminteşte – dacă nu cumva acest gând nu-l părăsise nicio clipă – că jurnalistul îi datora bani, trei şilingi pe care-i împrumutase la o întâlnire la casa Meaghar's. Îi face a treia aluzie în trei săptămâni – dar fără vreun rezultat.

Încercarea lui Bloom de a-l convinge pe Nannetti să publice anunţul în forma grafică dorită de client e o mostră de aplicare a strategiei seducţiei asupra unui subiect în aparenţă anodin. Dar în Irlanda începutului de veac XX simbolurile, sugestiile şi aluziile aveau forţa de acţiune a unui berbece de asalt. „WE SEE THE CANVASSER AT WORK", titlul fragmentului, e, simultan, şi o indicaţie de lectură. Cel pe care-l vedem acţionând cu energie e şi achizitorul de reclame, dar şi agentul electoral pus să adune voturi (*canvasser* are ambele sensuri). Limbajul gestual-vizual, la concurenţă cu zgomotul tipografiei, contrastează cu tăcerea apăsată a lui Nannetti. Simţim deja în el responsabilul treburilor publice („În curând o să-i spunem domnule primar", anticipase Bloom, cu complicitatea lui Joyce, care cunoştea, fireşte, la data scrierii cărţii traiectoria carierei lui Nannetti).

Scopul comercial se întrepătrunde armonios cu acţiunea politică: cele două chei din ilustraţie conţin numele proprietarului, Alexander Keyes, dar şi aluzii la realităţi politice ale momentului – cheile, aşezate în cruce, plus denumirea afacerii („vin şi băuturi spirtoase"), sunt subsumate unor contexte mai largi: Casa Cheia era denumirea camerei inferioare a Parlamentului Insulei Man, teritoriu considerat un model de autoguvernare. Informaţiile de natură politică sunt livrate la pachet cu notaţiile privind terifianta activitate a maşinăriilor, dar şi cu intruziuni ale visceralului. Deşi terorizat de zgomot, aşa cum Odiseu era purtat de forţa vânturilor marine, Bloom întrevede şi o altă destinaţie pentru hârtia tipografică: la rigoare, s-ar putea împacheta în ea carne…

Subconştientul lui Bloom nu şomează nici în astfel de răstimpuri de activitate pur profesională. Aflat în faţa lui Nannetti, e ispitit să-l întrebe cum se pronunţă italienescul „voglio" – vocabulă obsedantă în chinuitoarele accese de gelozie care-i scutură fiinţa. Faptul că Molly e pe cale să-l întâlnească pe Blazes Boylan are atributele unei nevroze galopante. Scrupulul moral îl împiedică să pună totuşi întrebarea: „Dar dacă nu ştie, o să i se pară ceva deplasat".

Enciclopediile ne asigură că Nannetti ar fi putut să-i dea răspunsul corect, de vreme ce se născuse la Florenţa…

Întâlnirea se soldează cu acceptarea propunerilor lui Bloom, dar şi cu asumarea unei noi îndatoriri: de a-i cere lui Keyes să reînnoiască pentru trei luni contractul. Sunt singurele proproziţii rostite de Nannetti, dovadă că politicianul îl înghiţise cu totul pe „simplul muncitor”. Pe parcursul peroraţiei lui Bloom, însoţită de o gestică amplă, se mulţumise să stea nemişcat, să „pipăie” cu creionul anunţul adus de agentul de reclame, să se scarpine încet şi temeinic la subsuoară şi să păstreze, în general, un aer de superioară detaşare. Conştient de poziţia înaltă, Nannetti vorbeşte ca şi cum ar dăltui cuvintele în marmură: nu dialoghează, ci emite documente oficiale. Nannetti nu lucrează, ci, aşa cum se observă când un culegător îi aduce un şpalt, *controlează*. Cu alte cuvinte, e născut să fie şef.

Prins în acest vacarm, Bloom se dedă, pe de o parte, desfrâului lingvistic, descompunând expresii şi vocabule, făcând jocuri de cuvinte şi inventând implauzibile simetrii. Activitatea, febrilă la nivelul comunicării imediate, corespunde unui necontenit război cu fantasmele trecutului recent. Într-un veritabil *esprit de l’escalier*, găseşte replica pe care ar fi trebuit să i-o servească lui John Henry Menton la plecarea de la cimitir: „Ar fi trebuit să-i spun când şi-a trântit pe cap pălăria. Mulţumesc. Ar fi trebuit să-i spun ceva despre o pălărie veche sau ceva de genul ăsta. Nu. Aş fi putut să-i spun. Arată ca nouă şi acum. Şi să-i fi văzut mecla”.

Fâşâitul continuu al aparaturii de imprimat – redat onomatopeic prin recurenţa grupului sonor *sllt* – sugerează democratizarea adusă de mijloacele de comunicare: „Orice lucru vorbeşte în felul lui”, concede Bloom, dar propoziţia trimite mai ales la limbajul interior, la fluxul conştiinţei care, din punctul de vedere al performanţei lingvistice, nu depăşeşte relevanţa larmei naturale ori ambientale. Preocupat de îndatoririle profesionale, Bloom îşi gândeşte strategia de a-l convinge pe angajator, domnul Keyes, să accepte condiţiile de tipărire a reclamei. Nu e singura Scila şi Caribda pe care o va avea de străbătut pe parcursul zilei. Zărindu-l pe Monks, şeful culegătorilor, face din nou legătura cu întâmplările din cimitir. Între anunţurile pregătite pentru tipărire, în fruntea listei se aflau cele mortuare. Abia apoi celelalte – fiecare sugestiv pentru gândurile şi evenimentele care-i brăzdează conştiinţa ori caracteristice pentru întâmplările neobişnuitei-obişnuite zile de 16 iunie 1904: „reclame la cârciumi, cuvântări, divorţuri, găsit înecat”.

Neaflându-şi locul în propria biografie, Bloom invadează – aproape constant – vieţile celorlalţi, în necontenite exerciţii de a-i înţelege şi de a-i „locui": „Om serios, sobru, cu ceva bani strânşi la bancă, aş zice. Nevastă-sa pricepută la gătit şi spălat. Fiica muncind la maşina de cusut în salon. Fată serioasă, nu-i stă mintea la prostii". Felul în care tipografii citesc literele – de la dreapta spre stânga – le conferă atribute speciale: „Parc-ar vedea cu degetele". Ce vede el e numele, scris invers, al lui Patrick Dignam, căruia i se suprapune amintirea tatălui său citind *Haggadah*-ul, cartea eliberării din sclavie din Egipt, şi de-acolo, într-o înlănţuire a tragediilor poporului evreu, diverse parabole şi istorii, culminând cu concluzia cât se poate de filozofică: „Înseamnă că există dreptate, numai că fiecare-l mănâncă pe oricare din ceilalţi. În fond, asta-i viaţa".

Batista îmbibată cu mirosul de lămâie al săpunului funcţionează asemeni unui ghid odorifer: întrebarea Marthei („Cu ce parfum îşi dă soţia ta?") i-o readuce în conştiinţă pe Molly şi tentaţia de-a se întoarce acasă pentru a o surprinde „asupra faptului". Fie şi pentru a vedea cu propriii ochi actele premergătoare şi cele ulterioare: „Doar să văd: înainte: îmbrăcatul". Triumfă însă prudenţa: e tocmai ceea ce ar trebui să nu facă. Rămâne concentrat pe îndatorirea profesională. Molatic, profesorul MacHugh anunţă că se fac plăţile. El foloseşte o expresie din jargonul actoricesc-jurnalistic: *the ghost walks*. Pentru a descrie felul de exprimare al lui MacHugh, Joyce apelează la neologismul adverbial *biscuitfully*. Pentru a-l înţelege, trebuie făcut un racord la una din povestirile din *Dubliners*, „Two Gallants", unde Lenehan încearcă să-şi plaseze propriile remarci folosind expresia „that takes the biscuit". Dacă paralela rezistă, *biscuitfully* ar putea să descrie, simultan, şi faptul că MacHugh mestecă un biscuit (lucru confirmat la finele paragrafului), dar şi că, asemeni personajului din nuvelă, încearcă să le atragă atenţia lui Lambert şi lui Simon Dedalus, prinşi în înflăcărata exegeză a unui text romantic-exaltat cu temă bucolică („Sau iarăşi, luaţi seama la şerpuirile unui izvoraş susurător cum şopoteşte în calea-i…"), asupra unui lucru important: plata salariilor… (Pentru o interpretare a acestei situaţii, v. Culleton, 1998: 110). Prin urmare, s-ar putea traduce, parafrazând: „intrând în discuţie cu aerul/pretenţia de a spune ceva important" – oarecum în opoziţie cu expresia idiomatică „to take the biscuit", care desemnează o acţiune sau entitate negativă, cauzatoare de efecte reprobabile.

În stil caracteristic – adică grobian –, Simon Dedalus îşi manifestă încântarea: „Cristos suferindule, nu e ca o arsură în

mijlocul bucilor?" („Agonising Christ, wouldn't it give you a heartburn on yours arse?"). Imperturbabil, Ned Lambert îşi continuă lectura, fascinat de „stilul grandios" al textului, în timp ce Dedalus vede doar faptul că autorul s-a îmbătat, amestecând băuturile. Ned Lambert intră în joc, producând o paronomasie de toată frumuseţea (sau de toată neruşinarea): *overarching leafage* („frunzişul boltit") devine *overarsing leafage* („frunzişul bortit"), un ecou al cuvântului rostit cu indescriptibilă plăcere de Dedalus („arse") cu câteva secunde mai devreme. Adâncirea în pornografie e stopată de MacHugh (îşi pune la bătaie prestigiul profesoral), în deplin şi tacit acord cu Bloom. Acesta e, de altfel, mai atent la contextul biografic care-i îngăduie lui Ned Lambert (descendentul unei familii bogate) să ia în derâdere intenţiile de a proslăvi măreţia Irlandei. Să nu uităm că fragmentul se intitulează „ERIN, GREEN GEM OF THE SILVER SEA", ce conţine o întreită trimitere la Thomas More, John Philpot Curran şi Shakespeare (cu deosebire, o replică a lui John of Gaunt din *Richard II*, unde Anglia e văzută drept „This precious stone set in the silver sea").

Subiectul fierbinte al conversaţiei rămâne, desigur, Irlanda şi infinitele ei reflexii în mintea înfierbântată a cetăţenilor săi. Sosirea lui J.J. O'Molloy adaugă o notă tristă într-un concert ce părea dominat de brio-ul notelor encomiastice. Avocat de succes la începutul carierei, a intrat în declin odată cu înrăutăţirea situaţiei în Irlanda. Apariţia lui stabileşte un contrast grotesc între idealizarea ţării în texte pompoase, cum e şi cel al lui Dan Dawson (analizat pedant de Lambert şi amicii săi), şi realitatea cumplită a decăderii ţării. Prăbuşirea economică a Irlandei e însoţită de laxitatea moravurilor, de lipsa de caracter a protagoniştilor vieţii publice. Jurnaliştii sunt, pentru Bloom, nişte giruete care se mişcă după cum bate vântul. Sunt „şi calzi, şi reci", ca în fabula lui Esop, „Omul şi satirul", un denunţ al făţărniciei – „Cum se poate?, se miră Satirul. Tu sufli din aceeaşi gură şi cu frig, şi cu căldură? Pleacă de aici, nu pot avea nimic comun cu tine" –, dar şi un ecou al faimoaselor cuvinte din Apocalipsă: „Fiindcă eşti căldicel, nici rece, nici în clocot, am să te vărs din gura Mea" (III, 16).

Elementele naturale – munţii, luna, soarele – sunt convocate pentru a ilustra măreţia binecuvântatei ţări. Propoziţia referitoare la lună – *The moon, professor MacHugh said. He forgot Hamlet* – devine prilej de ironie, de reproş adus lui Dawson pentru că n-a epuizat trimiterile culturale, uitând de Horatio şi tirada lui din Actul întâi, prima scenă, 166-167. Ea a iscat şi o controversă filologică: spre deosebire de ediţiile

anterioare, fraza închide fragmentul „SAD” („TRIST”), pe când în ediţia Gabler îl deschide pe următorul, „HIS NATIVE DORIC” („GRAIUL SĂU NATAL”), stârnind reacţia virulentă a lui Dedalus senior.

Izgoniţi de redactorul-şef Myles Crawford cu o tiradă la fel de grandomană precum cea a textului compus de Dan Dawson – asimilând miliţia din North Cork, loială Coroanei britanice, cu Irish Brigade, alcătuită din exilaţi irlandezi care au luptat în Franţa –, Ned Lambert şi Dedalus părăsesc redacţia şi pleacă în căutarea unui bar unde să-şi astâmpere setea. Indignat de ereziile lui Crawford, profesorul MacHugh foloseşte o aţă dentară pentru a imita harfa eoliană. Astfel îl pedepseşte pe „falsul senior de ţară” – aluzie cunoscută iniţiaţilor, deoarece Crawford conducea ziarul diriguit cândva de Francis Higgins, un parvenit din secolul al XVIII-lea, care-şi cumpărase titlul nobiliar. Pe vremea lui, ziarul îi atacase pe mai mulţi patrioţi irlandezi. „Harfa eoliană” îndeplineşte astfel un dublu rol – ne aminteşte de insula lui Eol şi reafirmă, războinic, parti-pris-ul celtic al personajelor reunite în redacţie.

Mereu la datorie, Bloom îşi continuă demersurile pentru a obţine, de data asta din partea angajatorului, permisiunea de a extinde durata contractului. Activitatea din redacţie se dovedeşte a fi un amestec de profesionalism şi nebunie: jignirile, îmbrâncelile, ameninţările, ironiile muşcătoare alternează cu jargonul caracteristic breslei jurnaliştilor. Titlurile capitolelor induc, la rândul lor, false aşteptări, prin contrastul dintre grandilocvenţa lor lingvistică şi conţinutul meschin. De pildă, „GHICIŢI-L PE ÎNVINGĂTOR” se referă la pontul lui Lenehan privind învingătorul „cupei de aur”, iar „URMEAZĂ O COLIZIUNE” narează banalul incident al uşii împinse de Bloom în genunchiul lui Lenehan. Nu trebuie însă ignorat nivelul simbolic al textului: „cupa” e o reprezentare a sexualităţii feminine, iar numele calului favorit, Sceptre, trimite, mai mult decât evident, la organul sexual masculin. Faptul că Sceptre va pierde întrecerea constituie o paralelă – nici măcar foarte subtilă, dar cât se poate de dureroasă – cu eşecurile din viaţa intimă a lui Bloom.

Încurajat de redactorul-şef („Mergi! spuse. Lumea e în faţa dumitale”), Bloom pleacă precipitat în căutarea lui Alexander Keyes, aflat la galeriile Dillon. Micul Odiseu din Dublin e tratat de Myles Crawford cu aceeaşi bunăvoinţă cu care Eol îl ospeţise pe regele Itacăi, urându-i drum bun spre casă. Plecarea lui Bloom e însoţită de puhoiul vânzătorilor de ziare ce iau cu asalt străzile. Corpurile acestora alcătuiesc un desen de forma unor talazuri (un „zigzag alb în suflarea brizei, un simulacru de zmeu”), evocând, desigur, corabia lui Odiseu

înfruntând valurile mării. Aerul parodic e întărit de Lenehan însuşi, care „mimează” o mazurcă în timp ce preia din mâinile lui J.J. O’Molloy foile corectate ale articolului. Sedus de atmosfera carnavalescă, Crawford se hotărăşte să-i însoţească pe cheflii la Oval, localul de pe Abbey Street Middle, unde se adunau jurnaliştii.

Deplasarea e însoţită, semnificativ, de clinchetul cheilor aflate în buzunarul hainei – proba indubitabilă a poziţiei sale dominante: el decide ce uşi vor fi deschise ori închise. Dar asta mai înseamnă şi că e deţinătorul unui secret, o enigmă ale cărei înţelesuri nu pot fi dezlegate cu uşurinţă. Crawford nu e doar şeful unei redacţii, ci şi trimisul zeilor în lumea de care dispune după bunul plac. J.J. O’Molloy dovedeşte o bună intuiţie atunci când se îndoieşte de constatarea lui MacHugh, cum că Myles Crawford ar fi pe jumătate beat („pretty well on”). Intuiţia îi spune că „lucrurile nu sunt întotdeauna cum par”. Beţia nu e doar de un singur fel, iar într-o lume în ebrietate, aflată sub fascinaţia propriei măreţii şi unicităţi, totul e posibil.

Mânaţi de avântul patriotic, neguţătorii de vorbe coboară limbajul la nivelul abjecţiei absolute. Nimic nu scapă furiei demistificatoare a jurnaliştilor: Imperiul Roman (echivalentul Imperiului Britanic) e o cloacă, iar cerinţa evreilor de a construi altarul pe o ridicătură e transpusă într-o formulă blasfematorie: „E bine să fim aici. Să construim un water-closet”. Cei atacaţi sunt nu romanii, ci englezii. Traduse, cuvintele ridiculizează pretenţia acestora de a fi heralzi ai „civilizării”. În ordinea valorii, pentru ei elementul sanitar se situează deasupra celui cultural. Vina supremă a englezilor e de a fi distrus frumuseţea naturală de la care se revendică, plini de fervoare, irlandezii.

Delirul cloacal – construit pe ideea slăbiciunii irlandeze în faţa puterii „imperiale, imperioase, imperative” a noilor romani, englezii – e întrerupt de sosirea lui Stephen (descrisă de O’Madden Burke drept „tinereţea condusă de Experienţă în vizită la Notorietate”), aducătorul articolului scris de profesorul Garrett Deasy pe tema febrei aftoase. Aflăm, cu acest prilej, şi conţinutul poeziei compuse de junele Dedalus în capitolul *Nestor*. E un catren fără valenţe poetice deosebite, o simplă pastişă a ultimei strofe dintr-o poezie irlandeză, „Mo bhrón ar an bhfarraige”, tradusă sub titlul „My Grief on the Sea” de Douglas Hyde. În mintea tulburată de alcool a lui Crawford, articolul lui Deasy şi poezia lui Stephen devin un tot, iar Stephen e gratulat cu porecla ad-doc „bardul binevoitor bivolilor” („bullockbefrieding bard”).

Articolul prilejuieşte o nouă evocare a insuportabilei neveste a lui Deasy. Cunoscută lui Crawford pentru legendarele ei arţag şi violenţă („i-a aruncat chelnerului supa-n cap la hotelul *Star and Gartner*"), redactorul-şef o consideră sursa de inspiraţie indiscutabilă a articolului despre boala vacilor din articolul soţului ei. O voce subconştientă (probabil a lui Stephen, şi cu siguranţă nu a lui Bloom, plecat să rezolve chestiunea de serviciu) meditează despre dezastrele aduse lumii de femei, de la Elena din Troia la prinţul de Breffni, părăsit şi el de nevastă, asemeni lui Menelau, şi invocat deja în capitolul *Nestor*, ca şi Parnell, de altfel. Pentru moment, Deasy e şi el despărţit de nevastă („a grass widower"), ceea ce-i subminează încă o dată, de la distanţă, prestigiul de bătrân onorabil, care se bucură de binefacerile unei vieţi fericite în sânul familiei.

Discuţia cu accente patetic-filozofice se poartă în marginea relaţiilor de putere. Ca într-un blestem, Irlanda e mereu o victimă. „Făcătorii de closete şi constructorul de cloacă" sunt, pentru promotorii naţionalismului celtic, primejdiile mortale ale civilizaţiei îngenuncheate în mai toate războaiele. Ei trăiesc la intensitate maximă o bătălie imaginară între greci şi romani. Cei din urmă sunt aducătorii de năpastă, în timp ce semenii lui Pirus au ieşit din istorie căutând visul de aur. Menţionarea acestui rege, întru totul asemănător revoluţionarilor irlandezi contemporani, e pregătită, de altfel, de lecţia predată de Stephen Dedalus. Ceva mai târziu vom fi martorii unor funeralii în batjocură ale regelui Epirului şi Macedoniei. Un exeget avansează chiar ipoteza că „poate Dedalus a avut un fiu pe nume Pirus" (Blamires, 1996: 51).

În *Aeolus*, limbajul atinge cotele freneziei. Personajele sunt doar anexele pline de energie juculară ale propriilor cuvinte. Eroii parcurg istoria şi evenimentele într-un taifun de aluzii şi supoziţii, într-un carusel de intervenţii demagogice fondate pe plăcerea de a dărâma mitologia din care s-a născut civilizaţia ajunsă acum la ceasul extincţiei. Ce frapează e absenţa ierarhiilor. Toate valorile sunt puse, nietzschean, în dubiu. Ghicitoarea lui Lenehan („Ce operă e ca o femeie frigidă?") şi viziunile de mărire ori decădere ale oamenilor şi istoriei sunt batjocorite ori parodiate. Locul persoanelor mature a fost luat de un grup de copii iresponsabili, inconştienţi, al căror suprem amuzament îl constituie dărâmarea statuilor din muzeul de antichităţi. Jurnaliştii şi colaboratorii ziarelor amintite se înghiontesc, fac şotii, se prefac că se prăbuşesc la podea, evocă iresponsabil şi vesel momente violente ale trecutului, la concurenţă cu dramatismul real al unor scene istorice faimoase.

Myles Crawford e un actor important pentru ceea ce s-ar putea numi „emanciparea Irlandei” şi pentru îmbunătăţirea poziţiei acesteia în lume. Are o viziune grandioasă şi aşteptări colosale, dar îi lipsesc mijloacele de punere a lor în practică. Exasperarea lui e descrisă în invocarea Sfintei Treimi, căreia îi adaugă numele unui jurnalist de la *Freeman's Journal* – nu în ultimul rând pentru că numele acestuia, Jakes MacCarthy, conţine denumirea populară, *jakes*, a toaletei din fundul curţii. Pretinsa măreţie irlandeză e redimensionată constant prin abuzul de expresii din sfera excrementalului. Dezamăgit de bătrânii ziarişti, simte nevoia de sânge proaspăt. Stephen i se pare potrivit pentru a intra în „banda presei”, percepându-l drept un tânăr suficient de dotat pentru „a paraliza Europa de uimire”. Modelul de presă visat de Crawford e cel al literaturii senzaţionale, în care ziaristul cu intuiţie rezolvă de unul singur misterele unor asasinate complicate.

Stephen reacţionează aşa cum a făcut-o în timpul confruntării cu Deasy, dând vina pe istorie, adică pe „coşmarul din care n-ai să te trezeşti niciodată”. Cuvintele măsoară distanţa astronomică dintre aspiraţiile poetului şi banala, triviala ofertă a realităţii. În timp ce indivizii din jur îşi umplu timpul evocând episoade mărunte din trecutul presupus glorios al presei de senzaţie, mintea lui e ocupată de viziunea dantescă a trecerii de la un tip de imagine idealizată la altul: de la femeia păcătoasă la cea virtuoasă. Ele contrastează cu cele două grupuri umane: mai întâi, bărbaţii ce merg doi câte doi, iar ulterior, fetele trei câte trei. Asemeni lui Dante, Stephen se simte prea bătrân pentru a lua parte la subtilităţile spiritului. Se mulţumeşte să recadă, ca la începutul lui *A Portrait of the Artist as a Young Man*, într-un infantilism al limbajului şi al trăirilor, ascunzându-şi disperarea în jocuri de cuvinte (ca, de pildă, anastomoza *underdarkneath*) şi în rime simpliste: *mouth/south*, *tomb/womb*.

Ca mai toţi irlandezii, Crawford şi amicii săi trăiesc în trecut, glorificând numele de jurnalişti şi avocaţi care-au ilustrat istoria celtică. Comicul de situaţie e evident, de vreme ce valoarea acelor figuri legendare se leagă strict de întâmplări violente ori senzaţionale. Cazul fratricidului Childs, menţionat în finalul capitolului anterior, are pentru J.J. O'Molloy, Lenehan şi ceilalţi o valoare strict documentară. Pentru Stephen, evocările stârnesc ecouri culturale profunde: cazul de otrăvire în care a strălucit avocatul Seymour Bushe îl trimite la o situaţie shakespeariană, din *Hamlet*, unde Fantoma vorbeşte despre felul în care a fost asasinat: „And in the porches of my ears did pour/ The leperous distilment”. Gândul lui Stephen merge mai departe, la păcatul comis de Regină, la adulterul

descris de alt personaj al Marelui Will, Iago, drept „animalul cu două spinări”. În spirit detectivistic, Stephen se întreabă cum de-a aflat Fantoma toate acestea, de vreme ce murise în somn?

Exemplul de retorică literar-avocaţială, citat de J.J. O’Molloy din tirada lui Seymour Bushe, are un efect neaşteptat asupra lui Stephen, cucerit de barocul stilistic al textului. El se arată cu atât mai dispus la concesii, cu cât O’Molloy îl menţionează pe profesorul Magennis, care s-ar fi referit la Stephen în termeni laudativi. Discuţia alunecă înspre figurile poetice de notorietate ale momentului, A.E. (George Russell), şi spre influenţa teozoafei Helena Petrovna Blavatsky. Stephen face eforturi serioase de a-şi păstra cumpătul, abţinându-se să întrebe ce spusese despre el eminenţa cenuşie a vieţii literare din Dublin, Magennis, profesorul de la University College.

Continuându-şi suita admirativă, O’Molloy îi evocă şi pe John F. Taylor şi istorica lui cuvântare despre necesitatea readucerii la viaţă a limbii irlandeze. Patetismul şi preţiozitatea discursului sunt fragmentate de comentariile tăcute ale lui Stephen, care identifică similitudini cu versuri din Shakespeare ori raţionamente filozofice ale Sfântului Augustin. În ciuda ironiei evidente şi a tonului care subminează discursul naţionalist-avântat al preopinenţilor, Stephen nu rămâne insensibil la cântecele de sirenă ale autohtonismului clamat de majoritatea elitei intelectuale a epocii. Punerii în scenă nu-i lipseşte rafinamentul – discursul fiind construit în notă gravă, cu accente înalte, într-un paralelism metaforic-religios cu miturile întemeietoare ale iudaismului. Eşecul demersului e însă limpede întrevăzut: aşa cum Moise n-a apucat să ajungă în Ţara Promisă, revoluţionarii irlandezi vor trebui să se mulţumească aşadar cu „un mare viitor în urmă”.

Sedus de cele ascultate, Stephen se oferă să plătească tuturor un rând de băutură. Ameţit, derutat de necontenitele schimburi verbale dintre convivi, ca şi cum cuvintele ar fi fost purtate de vânt, Stephen înţelege că lecţia la care tocmai asistase e abia începutul unui proces de învăţare. Parabola propusă de el – a celor două doamne în vârstă ce-şi propun să privească oraşul de la înălţimea coloanei lui Nelson – reprezintă un contrapunct ironic al aspiraţiei spre înălţimile spiritului, caracteristice locuitorilor din „dragul, sordidul Dublin”. Evocarea celor două vestale senecte din Fumbally’s Lane se suprapune secvenţei dintr-un episod anterior, când Stephen surprinsese o pereche acuplându-se frenetic într-un gang.

Revenirea lui Bloom printre personajele prinse în plasa propriilor obsesii e primită cu ostilitate – exact cum i se întâmplase lui Odiseu, retrimis în Eolia de vânturile furioase. Sosirea lui e însoţită de o dezlănţuire de sunete şi mişcări provocate de vânzătorii de ziare care anunţă ediţia specială dedicată curselor de cai. Oferta lui Keyes de a prelungi contractul de reclamă cu numai două luni atrage reacţia brutală a redactorului-şef. „Spune-i să mă pupe-n cur!", izbucneşte Crawford, pe un ton şi într-un lexic care ar fi stârnit, desigur, admiraţia modelului său antic, binevoitorul şi, ulterior, iritatul rege Eol. Insistenţele lui Bloom, direct interesat de publicarea reclamei, se lovesc de un val de iritare încă mai intolerant: „Să mă pupe-n curul meu regal irlandez!", plusează Crawford, atrăgând din nou atenţia că, asemeni lui Eol, şi el e un fel de rege, al jurnaliştilor. La revenirea lui Odiseu, acesta îl primeşte cu injurii, în ciuda prieteniei pe care i-o arătase anterior.

Tolerant, Bloom se mulţumeşte să-i observe pe membrii grupului şi constată că tânărul Dedalus, de-a cărui prezenţă fusese mereu conştient, dar cu care nu schimbase niciun cuvânt, a devenit un fel de suflet al găştii. Mai constată şi că purta încălţări mai bune decât cele de data trecută. Murdăria de pe pantofi îl îndreptăţeşte să creadă c-a trecut prin Irishtown – o supoziţie corectă, de vreme ce respectiva parte a oraşului era situată între Ringsend şi Sandymount, locuri pe care, într-adevăr, Stephen le străbătuse. Încercarea lui J.J. O'Molloy de-a lua bani cu împrumut de la redactorul-şef se soldează cu un refuz, dar dialogul consolidează convingerea că Myles Crawford e o nouă întrupare a lui Eol, aşa cum dovedeşte şi limbajul încărcat de invective. Nu numai că se autoidentifică drept „rege", dar foloseşte o expresie cu trimiteri eolice, *to raise the wind* (literal, „a stârni vântul") pentru a descrie intenţia de „a face rost de bani".

Încurajat de Crawford, Stephen continuă povestea celor două bătrâne. Descoperim abia acum miezul parabolic al istoriei: presupusele virgine de vârstă înaintată se aflau în căutarea iubirii carnale, după ce-şi reprimaseră multă vreme dorinţele. Admiră „statuia adulterinului cu o singur toartă" (Nelson îşi pierduse, într-adevăr, braţul drept în Tenerife, la Santa Cruz, în iulie 1797, după ce exact cu trei ani mai devreme, în iulie 1794, îşi pierduse, la asediul oraşului corsican Calvi, ochiul drept – ceea ce-l transformase într-un soi de Polifem), dar, obosite de contemplarea marelui om, încep să mănânce provizia de douăzeci şi patru de prune, aruncând sâmburii printre gratiile balustradei ca pe nişte „pilule rapide luate drept aeroliţi velocitoşi" – acest din urmă

cuvânt, *velocitous*, fiind o invenţie a lui Joyce (echivalentul lui, acceptat de unele dicţionare, ar fi *velocious*).

„Parabola prunelor" se încheie pe această notă a sexualităţii frustrate, care îi sugerează profesorului MacHugh o comparaţie cu mitul Elenei din Troia şi al Penelopei, aşa cum a fost el interpretat într-un text pierdut al lui Antisthenes, un discipol al lui Gorgias. Teza filozofului e că Penelopa trebuie să fi fost mai frumoasă, de vreme ce şi-a demonstrat virtutea, pe când Elena n-a excelat decât printr-un decorativism static, lipsit de expresivitate şi, prin urmare, de viaţă. Antisthenes n-ar fi făcut, prin urmare, decât să smulgă „laurii frumuseţii de pe fruntea Elenei din Argos [ea se născuse în Sparta, n.n., M.M.] pentru a-i dărui săracei Penelopa". Joyce nu-şi poate reprima, desigur, un joc de cuvinte: „poor Penelope" e opusă unei tize faimoase, Penelope Rich, muza lui Philip Sidney. El tranşa astfel, la nivel pur lingvistic, o dramă care-l implica şi pe Odiseul contemporan, Leopold Bloom, soţul unei Penelope care o imită mai degrabă pe Elena decât pe modelul ei nemijlocit.

Când Stephen îi dezvăluie lui MacHugh titlul complet al parabolei cu cele două femei – *Palestina văzută de pe Muntele Pisgah sau Parabola prunelor* –, ni se oferă o cheie suplimentară pentru înţelegerea paralelei dintre destinul Ţării Făgăduite şi cel al Irlandei. Evocarea lui Moise trimite direct la întâmplările rezervate de istorie locuitorilor Insulei Verzi. MacHugh face o legătura între destinul lui Nelson, a cărui viaţă s-a concentrat într-o statuie, şi cel al lui Moise, eşuat şi el tot într-un chip de piatră. „Viziunea dinspre Pisgah" e o metaforă a aspiraţiilor condamnate să nu se împlinească, exact cum s-a întâmplat şi cu marii vizionari din categoria lui Moise şi a lui Nelson. Cele două fecioare bătrâne sunt, în acest context, o ilustrare a eşecului fiinţelor umane care sosesc prea târziu la întâlnirea cu istoria. Vederea „adulterinului cu o singură toartă" excită în jurnalistul căutător de senzaţii tari, Myles Crawford, glanda imaginaţiei lingvistice. Pe cele două fecioare îmbătrânite în aşteptarea întâlnirii cu bărbăţia le excită într-un mod cât se poate de direct – şi, drept dovadă a frustrării, scuipă în capetele trecătorilor de jos, din stradă, într-un avânt sexual deturnat, sâmburii prunelor îngurgitate cu o evidentă plăcere lubrică.

În ciuda fragmentării accentuate, ba chiar exagerate, *Aeolus* aduce o contribuţie importantă la identificarea tipurilor umane dominante din societatea irlandeză de la răscrucea veacurilor al XIX-lea şi al XX-lea. „Ghizi şi purtători de cuvânt" ai unei Irlande în derută, ei excelează în flecăreala sterilă, dar spectaculoasă, alcătuită din „nostalgie, naţionalism,

zeflemea savantă, bufonerie şi oratorie" (Sultan, 1987: 112). Sunt leneşi, superficiali, lipsiţi de onoare, rataţi, violenţi şi vulgari. Din aceste elemente disparate, Joyce creionează portretul colectiv al unei populaţii „sărăcite, leneşe, sentimentale, naţionaliste şi, mai presus de orice, alcoolice – un portret al futilităţii" (Sultan, 1987: 112).

Caracterul moral se întrepătrunde cu cel politic – o adevărată obsesie a acestei naţiuni stranii, capabilă de extraordinare construcţii teoretice, dar sedusă în egală măsură de sentimentul prăbuşirii şi de refugiul în plăceri simple, chiar vulgare. Parabola celor două bătrâne, care încheie capitolul, reprezintă un amestec tipic de aspiraţie metafizică şi refugiu în practici total lipsite de solemnitate. La fel, consideraţiile profesorului MacHugh despre cele două tipuri de culturi, cea materială, reprezentată de romani şi de britanici, şi cea spirituală, caracteristică evreilor, grecilor şi irlandezilor, rămân simple exerciţii de suplеţe intelectuală, fără nicio consecinţă practică. Efectul cumulativ al exprimării printr-un aparat retoric de-o subtilitate unică duce la accentuarea stării de neputinţă cronică, inconsistenţă morală şi auto-amăgire transformată în mod de existenţă.

Modelul mare, al apatiei istorice irlandeze exprimate printr-un soi de prostituţie metafizică, se reflectă în limbajul fiecăruia dintre personaje. *Mentalitatea jurnalistică* e forma imediată, agresivă şi plină de energie prin care istoria intră în contact cu cetăţeanul de rând. Ca străin, Bloom e ţinut departe de inflamatele teorii ale eroilor, a căror malignitate şi violenţă le resimte însă în tripla lui identitate de evreu, soţ şi agent comercial. Ziarul şi cei care gravitează în jurul lui au însuşirea forţei eoliene în plină acţiune: nu le zăreşti, dar le simţi din plin efectul.

În *Aeolus*, modelul homeric e respectat mai puţin în litera, cât în spiritul lui. Dincolo de identificările punctuale (cea mai importantă fiind între redactorul-şef Crawford şi regele Eol) primează ambiţia de a propune o sinteză civilizaţională, aşa cum făcuse şi Homer prin *Odiseea*. Irlanda e explicit urmaşa Greciei, prin aspiraţiile sale artistice (reflectate în definirea „retoricii" drept artă a capitolului), dar şi ţara blestemată să retrăiască nefericirile eroului învins de vânturile mării, aşa cum Irlanda e învinsă de vânturile istoriei. Prezenţa lui Stephen, discretă la început şi tot mai pronunţată pe parcurs, repune pe tapet tema căutării tatălui. El pare să devină conştient de nevoia de ocrotire, şi chiar dacă, pe moment, Crawford, în ipostaza de „artificier fabulos" al cuvintelor, pare a întrupa mai bine modelul, tânărul nu e pe deplin hotărât să-i accepte tutela. Cu siguranţă pentru că nu se simte în stare să se

ridice la nivelul aşteptării acestuia. Stephen nu e capabil de sinteze – pentru că asta i se cerea : „Spune totul despre noi” –, şi nici de fermitatea angajamentelor politice şi morale pretinse de naţionaliştii irlandezi. Mult mai atrăgător e relativismul încărcat de viziuni ironice al cinicului Bloom, un tată mai puţin impresionant, dar mai plauzibil.

# A opta insulă:
# Bloom îi detestă pe cei care mănâncă murdar

Capitolul *Lestrygonians* face inevitabilă întrebarea privitoare la spaima lui Bloom de a-l întâlni pe Blazes Boylan. De ce evită, cu eforturi ce par supranaturale, întâlnirea cu el? De ce simpla menţionare a numelui acestuia îl aruncă pe culmile disperării? Ce mecanisme ale fricii, ruşinii, ororii şi revoltei declanşează gândul că vor nimeri faţă în faţă? Care fuseseră relaţiile lor anterioare? Avuseseră vreun conflict? Ce anume din personalitatea flamboaiantă a dandy-ului dublinez îi stârnea dorinţa de a fugi, de a se ascunde, de a dispărea? Nu primim nici acum, la ora unu a amiezii („ceasul cel mai rău al zilei", cum îl definea Bloom), vreun răspuns. Şi nu-l vom primi nici până la sfârşitul romanului. Poate şi pentru că în economia simbolică a relaţiilor dintre personaje, Blazes Boylan e echivalentului Duhului din *Hamlet*: el nu creează propriu-zis problema, ci semnalizează existenţa ei.

Fulgurant, dar decisiv, Molly Bloom brăzdează iarăşi textul, apărând în mintea soţului ei în cele mai neaşteptate momente. Toate sunt însă legate de exprimarea neînfrânată a concupiscenţei: alimentare, în prim-plan, şi sexuale în subsidiar. Hrana şi trupul sunt obsesii în egală măsură dorite şi respingătoare, acceptate, convocate şi celebrate, dar şi evitate, amânate ori deturnate. Există, în acest sens, o coerenţă neliniştitoare între activitatea sexuală „frugală" a lui Bloom – el nu mai performează de mult un act sexual complet cu soţia – şi refuzul de a mânca într-un loc, restaurantul Burton, de pe Duke Street. Prânzul este, în acest episod, echivalentul atrocelui ospăţ al lestrigonilor.

În *Odiseea*, protagonistul şi tovarăşii săi ajung, alungaţi de Eol, după o călătorie de şase nopţi şi zile, în cetatea lui Lamos, locuită de lestrigoni, canibalii giganţi care mâncau de vii pe oricine le încălca teritoriul. Îngurgitarea frenetică era parte a ritualului – pe jumătate pedeapsă, pe jumătate dezmăţ culinar. Lestrigonii îşi procurau hrana prin violenţă („Ei de pe stânci azvârleau tot cu steiuri, cât omul, la vale/ Şi astfel, în jos, peste nave, o grindină rea abătură –/ Vaier de oameni zdrobiţi şi corăbii făcute surcele"), dedându-se unui „crâncen ospăţ" (Homer, 2012: 155). Accentul cade aşadar pe sălbăticia uriaşilor, pe ura primitivă prin care se manifestă la ei actul natural al mâncatului. Privit prin lentila hiperbolei, naturalul redevine primitivism, iar firescul nefiresc.

Relaţia omului cu hrana a fost întotdeauna complexă, contradictorie, supusă prefacerilor determinate de mode, contexte şi evenimente. Lupta pentru hrană e o luptă pentru supravieţuire – aşadar, una din activităţile-reflex ce nici măcar nu mai trebuie analizate. Iar atunci când o facem, lucrul se petrece în numele unui cod asumat sau, dimpotrivă, respins. O lucrare recentă, a Danei Goodyear, îmbrăţişează un punct de vedere care i-ar fi convenit, fără îndoială, lui Joyce însuşi. Întregul episod *Lestrygonians* pare a fi fost imaginat în termenii „post-apocalipsei" identificate de autoare drept una din trăsăturile lumii de azi: „În spatele hedonismului văd anxietate, iar bunăstarea e travestită în decadenţă. După secole de perfecţionare a ritualului mesei «civilizate», se remarcă o furioasă regândire, o sălbăticire chiar în rândul bucătarilor care întrebuinţează cele mai radicale tehnici. […] Dacă priveşti mâncarea servită în cele mai bune restaurante, îţi trece prin minte că civilizaţia noastră şi-a atins culmea şi s-a prăbuşit; ceea ce vezi în farfurii e pusă la dispoziţia tuturor, o post-apocalipsă de cruditǎţi şi rafinament, de tehnologie şi lipsă de artă, un viitor de neimaginat şi un trecut uitat" (Goodyear, 2013: 5-6).

Privit din perspectiva elementelor gastronomice invocate, capitolul se înfăţişează drept un enorm bol alimentar. Episodul se află în opoziţie cu filozofia generală a romanului – datoria de a depune mărturie despre moartea prin paralizie a unei civilizaţii, a unui popor şi a unui oraş. Leopold Bloom stabileşte o distanţă – şi la propriu, şi la figurat – între lumea gândurilor lui „naturale" şi cele induse de obligaţiile sociale asumate. Revenit din cimitir cu o stare de spirit confuză, deprimată, suferindă, Bloom plonjează într-o hiperactivitate a minţii şi a corpului. Mai întâi, încearcă să-şi rezolve îndatoririle de serviciu (adică să plaseze în mod avantajos reclama lui Alexander Keyes), apoi se dedă unui desfrâu gastronomic vizual, lăsându-se anexat de alternativa plină de vitalitate a Raiului alimentar oferit din abundenţă de „dragul, mizerabilul Dublin".

Noua preocupare a lui Bloom se explică prin nevoia organică de a umple un vid. Înfometat, el porneşte în căutarea hranei aşa cum vânătorul epocii primitive îşi organiza existenţa în jurul urgenţei de a obţine cele necesare vieţii pentru sine şi ai săi. Bloom adulmecă universul alimentar, îi dă târcoale, îl analizează, îl interiorizează şi filozofează despre el. Paralela cu întâmplarea feroce în care sunt devoraţi de căpcăunii din Lestrygonia mare parte din aheii lui Odiseu funcţionează distorsionat. Bloom nu se află nicio clipă în pericolul de a fi mâncat (la propriu) de vreunul dintre cei aflaţi la restaurantul Burton, echivalentul simbolic al ţării canibalilor. În schimb, el simte ameninţarea aneantizării, a anulării fiinţei de către Blazes Boylan, cel ce se pregăteşte să-i ia locul în patul soţiei sale, Molly. Acesta reprezintă o primejdie la fel de mortală precum cea a canibalilor dezlănţuiţi. Angoasa devorării – simbolice – de un bărbat a cărui faimă de cuceritor e bine cunoscută întregului Dublin se asociază firesc frustrării sexuale şi erotismului problematic care a transformat căminul într-un teren al confruntării surde, dar nemiloase între soţ şi soţie.

Subtemă importantă, viaţa fericită alături de Molly în primii ani ai căsniciei e prezentată şi ea în termenii voluptăţii culinare. Relaţia cuplului e una de canibalizare reciprocă, de înghiţire treptată a celuilalt, de „îngurgitare" a sentimentelor şi de transferare a ceea ce a rămas din ele asupra altor persoane. Omniprezenţa lui Blazes Boylan şi persistenţa amintirii Marthei Clifford, precum şi apariţia unei alte potenţiale corespondente secrete a lui Bloom, Lizzie Twigg, arată disponibilitatea personajelor de a include noi parteneri în jocurile sexuale (reale ori imaginare) sub semnul cărora îşi duc existenţa. Substanţa narativă a episodului fiind destul de

precară, cititorul e invitat să însoţească eroul în explorarea propriei minţi. Aceasta se dovedeşte a fi un esofag *sui-generis*, un tub populat cu obsesiile erotice şi fantasmele hranei, combinate într-un text de-o extremă fluiditate, flexibil şi seducător, un veritabil iarmaroc lexical autogenerat şi generator de sensuri.

Tema e admirabil servită de tehnicile întrebuinţate de James Joyce. Cu excepţia câtorva propoziţii ce-şi asumă rolul de metatext, plasându-l astfel pe autor în afara schemei narative, capitolul e un lung monolog interior, un „flux al conştiinţei" care ne conectează direct la mintea şi psihicul personajului. Se verifică astfel, încă o dată, paradoxul pus de evidenţă, într-o carte celebră, privind strategiile de auto-limitare ale autorului: „Nu trebuie să uităm nicio clipă că, deşi scriitorul e capabil să-şi aleagă într-o anumită măsură deghizările, el nu poate niciodată să dispară cu totul" (Booth, 1961: 20). Rolul lui Joyce se aseamănă, în context, cu cel al unui ghid desemnat să indice itinerarul parcurs de protagonist. Competenţa sa lingvistică se rezumă la menţionarea numelor de străzi, clădiri, instituţii şi persoane intersectate de Bloom în rătăcirea sa printr-un labirint în egală măsură geografic şi mental.

Naratorul compensează evidenta lipsă de substanţă nu prin revoltă, ci acceptând compromisurile, inclusiv alterarea propriei voci. Pe lângă funcţia strict instrumentală, el împrumută tonul, stilul cvasi-oniric al gândurilor lui Bloom, redate din perspectiva persoanei a III-a, dar pline până la sufocare de senzualitatea debordantă a dorinţei de a seduce şi de a fi, la rându-i, sedus: „O durdulime umană călduţă asupra minţii îi pogorî. Mintea i se supuse. Parfumul îmbrăţişărilor în întregime îl cuprinse. Cu carnea înfometată, întunecat şi tăcut, jindui să adore". Forţarea limbajului, exprimarea voit alterată sintactic nu are însă un rol stilistic, ci unul de acomodare la rigorile impuse de realitatea textului. Aluvionar şi subiectiv până la extrem, el devine un substitut a ceea ce, *expressis verbis*, Bloom numeşte *fluxul vieţii*. Cu alte cuvinte, există o clară conştiinţă, la nivel de tehnică a compoziţiei, a intenţiilor profunde ale cărţii.

Fracturile sintactice şi artificiile retorice induc o stare de exasperare născută din aşteptare şi speranţă. Fără a avea pregnanţa din *Aeolus*, figurile de stil sunt responsabile, în mare măsură, pentru diseminarea stării de urgenţă şi pentru trăirea hiperbolică a realităţii. „Autorul implicit" (în terminologia lui Wayne C. Booth) nu e – ca să folosim un joc de cuvinte – şi implicat. El nu-şi depăşeşte nicio clipă atribuţiile, rămânând în postura de a infirma şi, eventual, de a risipi ambiguităţile.

Autorul renunţă la cel mai important apanaj al său: acela de a se exprima pe sine. El se rezumă la o acţiune pe care politicienii ar numi-o *lip service*: o „expresie verbală a acordului sau sprijinului, care nu corespunde însă unei convingeri reale sau acţiuni". Mai exact, „el nu vorbeşte niciodată în nume propriu şi vocea lui nu are vreun timbru special – cum aveau cele ale vocilor intruzive din proza de secol nouăsprezece. El nu are o influenţă decisivă asupra principalului fir narativ în «Lestrygonians», deşi participă la acea mişcare, oferindu-i o dimensiune externă. E necesar pentru a diminua impresionismul monologului lui Bloom, punându-i la dispoziţie un set de *points de repère* spaţiale şi temporale" (Friedman, 1974: 133).

Într-un fel, Leopold Bloom este el însuşi un lestrigon: devorator de imagini şi impresii, colecţionar de sunete şi amintiri, personajul înghite de-a valma tot ceea ce un oraş prodigios şi o memorie prodigioasă îi oferă drept materie primă. Leon Edel susţinea că principala însuşire a lui Bloom ar fi capacitatea de a acumula fapte („fact-accumulating") şi că multitudinea de clişee absorbite de el îl obligă pe cititor să „devină conştient de existenţa oraşului, prin imaginile concrete pe care le reflectă în mintea lui" (Edel, 1964: 84). Eroul şi autorul dobândesc în acest capitol funcţii identice: de ghizi avizaţi ai itinerariilor supuse atenţiei cititorului: repere ale geografiei reale, în primul caz, şi ale fulguraţiilor care se aglomerează pe scoarţa cerebrală a personajului.

Dialectica lui *afară* şi *înăuntru* a fost arareori mai intens exploatată decât în acest episod. Joseph Campbell, autorul unei analize a operei joyceene din perspectiva exprimării prin „cuvinte moderne" a „lumilor mitice", are revelaţia metodei întrebuinţate de autor, şi chiar a filozofiei creaţiei aflate la baza scrisului său. „Acesta e capitolul", scrie el, „în care am înţeles pentru prima oară ce urmărea Joyce cu această metodă de a scrie. Mi-am dat seama dintr-odată că stilul lui Joyce intenţionează să redea cu adevărat experienţa despre care compune: e o scriitură experienţială. […] Virtuozitatea lui Joyce în folosirea cuvintelor e absolut incredibilă. Poate face absolut orice doreşte: iar în acest capitol, care e un fel de meditaţie extinsă despre hrană şi mâncare, îţi provoacă indigestie" (Campbell, 2003: 95; 100). Intensa vizualitate a episodului nu e decât reflexul extern al efervescenţei alimentare din complicatele retorte ale enormului aparat digestiv-textual.

Destui comentatori au încercat să abordeze chestiunea hranei şi a alimentaţiei în *Ulysses* dintr-o perspectivă extraliterară. Pentru Declan Kiberd, ar exista o protoistorie a

obsesiei mâncării în Irlanda, legată de persistenţa amintirii Marii Foamete de la mijlocul secolului al XIX-lea. Chiar în timpul lui Joyce, destui irlandezi erau înspăimântaţi de spectrul unei noi calamităţi, pe care perioada de relativă prosperitate de la sfârşitul veacului n-o eliminase cu totul. Nu e de mirare că abordarea lui Joyce – cel puţin la începutul episodului – aminteşte frapant, prin abundenţa de produse alimentare, de lumea lotofagilor. De data asta, pseudo-„narcoticele" sunt percepute din perspectiva răului pe care-l pot face omului (v. Kiberd, 2009: 124). Richard Ellmann se arată îngrijorat, la rândul lui, de faptul că scriitorii uită să-şi hrănească eroii, aplaudând inspiraţia lui Joyce, care se îngrijeşte ca protagonistul să se bucure de nu mai puţin „de trei mese" (Ellmann, 1972: 74).

Ca multe alte gesturi şi intenţii ale lui Bloom, luarea prânzului se dovedeşte o operaţiune pe jumătate eşuată. În ciuda a ceea ce-i pretinde stomacul, asistăm la o nouă deturnare sau, mai bine zis, alterare a intenţiilor. Rateul culinar se constituie într-o metaforă a eşecurilor deja înregistrate şi un avertisment pentru cele ce vor veni pe parcursul zilei. Tot ce i se întâmplă lui Bloom stă sub semnul potenţialului, dar aproape nimic nu are consistenţa lucrului dus la bun sfârşit. Lui Stephen Dedalus îi reuşea de minune transformarea unui adverb într-un verb: *I'm almosting it*. Bloom e fericit să se sustragă lucrurilor care sunt *cât pe ce* să i se întâmple. Iar cel mai grav dintre ele e posibila întâlnire, nas în nas, cu Blazes Boylan, aflat şi el în căutarea hranei – a combustiei inevitabil sexuale – înainte de a lua cu asalt iatacul planturoasei doamne Marion Bloom.

În ciuda hiperabundenţei alimentare – marcă a prosperităţii şi sursă a energiei vitale –, atmosfera generală e dominată de viziunea destrucţiei, extincţiei şi frigidităţii. Compensate din plin de imagini ale senzualului şi senzorialului, ele ilustrează ideea generală a cărţii, aceea a degradării miturilor fondatoare ale omenirii în lumea modernă. Niciuna din plăcerile invocate (gustativă, olfactivă, vizuală ori sexuală) nu se constituie într-un mecanism de tracţiune al factorului vital. Totul e sortit să funcţioneze în interiorul aparatului digestiv alcătuit nu doar din organele omului, ci incluzând însuşi oraşul Dublin, a cărui geografie reală se topeşte într-un simulacru de corp uman, prevăzut cu artere, nervuri, oase şi ligamente.

*Lestrygonians* propune, îndeosebi prin tehnicile narative derivate din imensa putere de comunicare a persoanei întâi, o contra-hartă a subteranei psihice. Evenimentele propriu-zise nu au nicio importanţă, efortul de a comunica fiind alocat

exclusiv proceselor de natură psihică ori mecanică. Mişcările peristaltice, care alcătuiesc tehnica şi metafora episodului, induc, prin simetria contracţiilor şi a relaxării, senzaţia unei activităţi la turaţie maximă. În realitate, naraţiunea înregistrează o retragere constantă, o auto-absorbţie sistematică, ajungând aproape de vidarea absolută. Metafora evacuării, inerentă descrierii digestiei, e răspicat afirmată atât în cadrul micului rond de amiază al lui Bloom, cât şi în perceperea Dublinului drept un imens aparat excretor având ca traseu principal axul central al oraşului, cuprins între străzile O'Connell şi Grafton. Punctul de „evacuare" al personajului-hrană e National Museum.

Între timp, de când plecase de acasă, Bloom „digerase" şi eliminase multe ipostaze ale oraşului şi se descotorosise de numeroşii săi locuitori, cu care fusese obligat să interacţioneze în ora aparent senină a căutării locului unde să ia prânzul. Privită din perspectiva premiselor – adică a obstacolelor instituite de compoziţia cărţii –, *Lestrygonians* îşi împlineşte cu strălucire scopul. În final, deşi devine parte din procesul digestiv al propriei minţi, Bloom îşi găseşte un adăpost temporar (dar salutar) într-un loc ce reprezintă mai mult decât o metaforă, fiind însăşi esenţa încremenirii realului în forme simbolice: muzeul.

Frustrările tot mai accentuate ale lui Bloom se află în directă legătură cu crescânda senzaţia de foame. Vacuumul din stomac induce o rea conştiinţă în raport cu tot ce-l înconjoară, potenţându-i aplecarea spre filozofare. Faptul că meditaţiile sunt sacadate, fracturate, retezate reflectă, pe de o parte, structura mentală a personajului, pe de alta, parcurgerea unui drum presărat cu nenumărate obstacole: privelişti şi senzaţii, personaje, amintiri, sunete şi imagini. Folosirea *in extenso* a monologului interior, constituirea unui flux al conştiinţei în interiorul căruia se topesc duratele şi evenimentele refuză livrarea sistematică. Acestea se transformă în fragmente de expresivitate de sine stătătoare. Dacă persoanele întâlnite lasă adeseori impresia că ar fi doar fantome, la fel de impersonală e şi maniera în care informaţiile despre ele ajung la noi. Printr-o stranie alchimie a creaţiei, forma extrem-subiectivă a exprimării literare, monologul interior, se metamorfozează într-o formulă cvasi-mecanică, ce transcrie emoţiile unui personaj aflat încă sub impresia narcoticelor: „Mişcarea însăşi e automată, nefiind legată de nicio forţă capabilă de control din interiorul persoanei: «paşii înceţi îl purtau pe Bloom spre chei», ca şi cum picioarele s-ar fi deplasat automat, iar Bloom ar fi fost în stare de somnambulie" (Killeen, 2004: 83).

Mai există un paradox ce trebuie subliniat: în ciuda abundenţei de nume de străzi, în ciuda descrierii detaliate a parcursului lui Bloom, rătăcirea lui în căutarea hranei pare să se petreacă într-un oraş cu sol nesigur şi contururi variabile, într-o necontenită regresie şi parcă destrămându-se cu fiecare nou pas al personajului. Drumul înainte e, simultan, şi unul spre adâncimi, spre depozitul involuntar al frustrărilor, fricilor şi fobiilor lui Leopold Bloom. Geografia oficială e înlocuită de confruntările verbale – adică de contracţiile peristaltice adaptate nevoilor ficţiunii.

Paralela homerică amplifică ezitările, stratagemele şi inconsecvenţele lui Bloom, a cărui siluetă o evocă totuşi pe aceea a lui Odiseu prin abilitatea de a se sustrage canibalismului. În cazul eroului antic, mâncătorii de oameni erau supuşii regelui Antifates. În epopeea joyceană, ei sunt locuitorii obişnuiţi ai Dublinului, ale căror habitudini culinare îşi relevă, prin simplul contact vizual, valenţele monstruoase. Bloom se îndepărtează speriat de restaurantul Burton, aşa cum Odiseu se retrage la corabia aşezată într-un loc mai puţin expus sălbaticei furii a devoratorilor de oameni. În cele din urmă se mulţumeşte cu un sandvici aproape vegetarian (brânză şi salată) şi cu un pahar de vin – şi el extract de plante. Refuzul cărnii înseamnă, implicit, şi respingerea carnalului, adică a chinuitoarei dorinţe pe care Marion se pregăteşte să şi-o satisfacă în braţele detestatului şi detestabilului Blazes Boylan.

Fascinaţia narcoticelor reverberează mult dincolo de intervalul ce-i fusese alocat în capitolul *Lotus Eaters*. Lotofagi se vor dovedi şi participanţii la înmormântarea lui Dignam, din *Hades*, şi jurnaliştii, tipografii şi chibiţii care-şi dau întâlnire în redacţia aflată sub bagheta redactorului-şef Myles Crawford, din *Aeolus*. În *Lestrygonians*, efectul mâncărurilor – mai întâi asupra lui Bloom, şi imediat după aceea asupra citiorului – e, prin comparaţie, asemănător celui al opiaceelor. Agresiunea este indusă vizual, prin aglomerări de produse alimentare şi prin descrierea acestora şi a contextelor unde-şi găsesc întrebuinţarea. Tehnica lui Joyce e aceea a *aglomerării* sau a *listei*, bine-cunoscută încă de la filozofii Antichităţii. Impresia asupra cititorului trebuie să fie nu doar instantanee, ci şi durabilă. O astfel de concepţie intră în contradicţie cu structura compoziţională a capitolului, unde predomină patinajul aparent haotic, mişcarea browniană şi brusca pătrundere în subconştientul protagonistului.

Muntele de dulciuri de la cofetăria Graham Lemon explodează, pur şi simplu, în pagină, propunând nu doar un mic scenariu epic (un tânăr creştin cumpără produse de patiserie pentru un presupus eveniment), ci instituie o

atmosferă întru totul asemănătoare cu aceea în care lotofagii caută plăcerile evazioniste ale drogului. Aici, aerul e impregnat de „aburii calzi şi dulci" ai cofetăriei, devenită astfel un *locus amoenus* capabil să satisfacă exigenţele cele mai înalte. Drept dovadă, cofetăria se mândreşte cu titlul de „furnizor al Casei Regale", ceea ce-i oferă lui Bloom prilejul de a propune, în stilul ireverenţios atât de propriu, imaginea regelui stând pe tron şi având drept principală ocupaţie „sugerea bomboanelor roşii până le face albe". Involuntara regresie la esenţă sugerează rolul aproape iniţiatic pe care banala ocupaţie a hrănirii propriul corp îl poate juca.

Rege al regatului sui-generis alcătuit din bomboane, jeleuri, caramele, produse de patiserie, Bloom se imaginează pentru o clipă drept ax central al acestei lumi. Când un tânăr îi înmânează un fluturaş de reclamă, i se pare că primul cuvânt, care începe cu literele *Bloo,* ar face referire la numele lui. De fapt, e vorba despre *Blood of the Lamb*, expresia care-l desemnează pe Isus. Tonul liric-senzual din debutul capitolului, dominat de plăcerile olfactive induse de peisajul în care până şi vânzătoarea e „lipicioasă", reprezintă, de fapt, un start fals. Bloom vrea, mai degrabă, să semnalizeze că se află încă sub vraja narcoticelor îngurgitate cu nici trei ore înainte.

Adevărata luare în posesie se petrece în clipa când spiritul său scormonitor trefilează informaţiile ce-l iau cu asalt. Conferinţa evanghelistului american Dr. John Alexander Dowie, anunţată de reclama distribuită în stradă, declanşează o serie asociativă referitoare la evenimentele ce presupun prezenţa – reală ori simbolică – a sângelui cristic: „Naşterea, himenul, martiriul, războiul, fundaţia unei clădiri, sacrificiul, rinichii arşi ca ofrandă, altarele druizilor". Ca declanşator al viziunii, predicatorul american e asemuit cu sfântul Ilie. Aşa cum profetul Ilie l-a înfruntat pe zeul fenician Baal, la fel şi Dowie se luptă pentru instaurarea dreptei credinţe a Sionului. Ironia constă în faptul că noul profet a pus bazele oraşului Zion din Illinois…

Adversar al clericilor, Bloom foloseşte prilejul pentru a lansa o diatribă contra duplicitarismului preoţilor: pe de o parte, aceştia le cer enoriaşilor să se înmulţească, dar nu-şi îndeplinesc serviciul dacă nu sunt plătiţi până la ultima leţcaie. Între timp, zăreşte o fată – una din surorile lui Stephen Dedalus –, întrupare a sărăciei şi precarităţii fizice. Ea e doar unul din cei cincisprezece copii ai familiei, într-o ţară în care natalitatea atinsese cote incredibile: să nu uităm că James Joyce însuşi „era un catolic irlandez sărac din Dublin, fiul unei femei care trecuse prin şaptesprezece sarcini şi murise la vârsta de patruzeci şi trei de ani" (Lowe-Evans, 1989: 26). Atacul

împotriva Bisericii avea astfel şi uşor discernabile impulsuri psihanalitice.

Îmbrăcată în zdrenţe şi nemâncată, sora lui Stephen contrastează deprimant cu îmbuibarea preoţilor: „Ăştia mănâncă şi carnea de pe tine, te scot din casă. N-au familie de întreţinut. Trăiesc numai cu ce-i mai bun. Lapte şi carne. Aş vrea eu să-i văd ţinând post negru de Yom Kippur. Prăjiturele cu cruce. O mâncare şi o colaţiune, de frică să nu se prăbuşească pe altar. […] Ăştia duc un trai bun. Nu primesc musafiri. Totul numai şi numai pentru ei. Îşi păzesc şi apa de băut. Când mergi la ei, adu-ţi untul şi pâinea. Sfinţia sa: ciocu' mic". Hrana ei e alcătuită doar din cartofi şi margarină. Nimic mai puţin hrănitor, nimic mai lipsit de gust. Şi nimic mai departe de însuşirile afrodiziace ale alimentelor evocate mai sus.

Traversând podul O'Connell, vederea fabricii de bere şi prezenţa invizibilă, dar certă a şobolanilor îi sugerează o paralelă cu felul de a trăi, profitând de alţii, al „slujitorilor bisericii": „Butoaie de bere, ceva minunat. Intră acolo şi şobolanii. Beau la bere de se umflă ca nişte câini înecaţi. Beţi morţi de bere. Machesc zdravăn precum creştinul, apoi o iau de la capăt. Închipuie-ţi, să bei aşa ceva! Şobolan la borcan! Bine, asta dac-am şti tot ce se-nvârte pe-acolo". Atribuirea însuşirii de creştin şobolanului (deşi în engleză expresia „to puke like a Christian" se referă la concursurile de băut între indivizi dedaţi competiţiei bahice) nu lasă dubii asupra asocierii din mintea lui: în fond, întâlnirea anterioară cu un şobolan se petrecuse în împrejurări care ţineau de ritualul creştin al înmormântării.

Vederea unui stol de pescăruşi accentuează starea morbid-depresivă: cenuşiul zidurilor îi induce un sentiment apăsător, aşa că, pentru o clipă, se gândeşte la sinucidere. Şi, fireşte, la cel mai recent sinucigaş prezent în conversaţia zilei, fiul lui Reuben, pentru care tatăl său plătise prea mult barcagiului care-l salvase. Imaginea pescăruşilor care coboară cu viteza de treizeci şi două de picioare pe secundă (forţa gravitaţiei exercitată în unitatea de lungime) îi reaminteşte de o secvenţă trecută, când hrănise pescăruşii cu o prăjitură veche, de la Erin's King. Exerciţiul, reînnoit cu dulciurile cumpărate de o bătrânică, îi prilejuieşte o reflecţie asupra capacităţii pescăruşilor de a distinge între firimiturile de hrană şi bucata de hârtie. Din acest punct de vedere, ei sunt mai inteligenţi decât oamenii, care sunt gata să înghită momeala „profetului" Dowie, reîntruparea dubioasă a sfântului Ilie. Gândul îl poartă apoi spre raţele de mare şi spre lebede, încheindu-se cu o întrebare despre gustul cărnii de lebădă – pasăre care a hrănit

un personaj celebru, pe Robinson Crusoe –, deşi în Biblie carnea de lebădă e categoristă în rândul alimentelor spurcate. (În paranteză fie zis, păsările cu care s-a hrănit eroul lui Daniel Defoe sunt identificate doar prin *comparaţii* cu carnea de gâscă sau de raţă, fără să li se dea numele. Pe de altă parte, el îşi numeşte arma de vânat păsări „puşcă pentru lebede”.)

Acaparat de meditaţiile de acest fel despre hrană şi gustul alimentelor, profesionistul din el nu aţipeşte nicio clipă. O reclamă înscrisă pe o şalupă îi stârneşte admiraţia faţă de ingeniozitatea celui care foloseşte „şuvoiul curgător” al apei pentru a-şi promova marfa. Doar doctorul Hy Franks îl depăşeşte în îndrăzneală – şi în morbiditatea imaginaţiei –, lipind afişe în closetele publice pentru cabinetul său de boli venerice. Ca o străfulgerare, îşi pune problema dacă Blazes Boylan nu e şi el infectat şi dacă nu-l va molipsi şi pe el, prin intermediul lui Molly. Îngrozit, respinge posibilitatea, încurajându-se că presupusul amant al soţiei n-ar face aşa ceva – chiar dacă îndoiala persistă, aşa cum se deduce din interogaţia „He wouldn’t surely?”, dar şi din faptul că e în continuare neliniştit şi cu o căutătură tulbure.

Chiar dacă spaima de infectarea propriu-zisă dispare din mintea lui, altfel stau lucrurile cu „situaţia ca atare”. Reperul orar, *după unu*, e piatra de hotar dincolo de care aventura amoroasă a lui Boylan şi-a lui Molly se poate petrece oricând. Ea indică *ireparabilul*, faptul că nimic nu va mai fi, după acest ceas fatidic, ca înainte. Drumul lui în căutarea unui loc pentru a prânzi devine, în paralel, o rememorare a împrejurărilor în care a debutat idila dintre Blazes şi Molly. Trecând prin faţa lui Maison Claire, are revelaţia momentului exact: „Stai. Era duminică, era lună plină peste exact două săptămâni e lună nouă. Ne plimbam pe lângă Tolka. Un loc destul de potrivit pentru o promenadă pe lună. Ea fredona. Luna tânără de mai îşi trimite razele, iubire. El, lângă ea, pe partea cealaltă. Cotul, braţul. El. Lampa licuricilor licăre, iubire. Atingere. Degete. Întrebând. Răspuns. Da”.

Momentul în care se pune la cale trădarea este, în sine, unul de calmă, poetică seducţie, ideal pentru ca doi tineri să simtă atracţia amorului. Detaşat, resemnat, Bloom admite că soţia a fost cucerită sub propriile lui priviri. Nu doar acum, ci şi atunci acceptă inevitabilul. Scena, de o filozofică, masochistă înţelepciune, arată proasta părere pe care o are despre Molly. Cunoscându-i slăbiciunile, încornorarea e un act firesc, care *trebuie* să se petreacă. Rememorarea pare a fi un exerciţiu spiritual, o tehnică de curăţire a conştiinţei şi, de ce nu, o încurajare pentru ceea ce va face el însuşi: o scuză pentru infidelităţile pe care le trăieşte cu toată energia fiinţei lui.

Scuturându-se de gândurile înspăimântătoare, Bloom are de rezolvat o problemă lexicală şi logică. Aşa cum pentru Molly exista un cuvânt nu doar greu de pronunţat – *metempsihoză* –, ci şi de înţeles, limita lui se numeşte *paralaxă*. Îl descoperise într-o carte a astronomului Robert Ball (fără îndoială *The Story of Heavens*, din 1885, pe care o avea în bibliotecă). Definiţia era simplă: „Unghiul dintre dreptele care unesc un punct foarte îndepărtat cu extremităţile unei baze de observare". În astronomie, termenul se referă la „unghiul maxim sub care se vede raza Pământului sau a orbitei sale de pe un alt corp ceresc" (DEX). Pentru Joyce, relevant e înţelesul din astronomie, cel referitor la *observaţie*. Transformarea (în cazul „mă-tu-n-pisozei" lui Molly) devine reflexie, modificare a unghiului de observaţie. Oricâte eforturi ar face, cititorul nu-l vede pe Boylan decât prin ochii lui Bloom, care, la rândul lor, o reflectă pe Molly privindu-şi amantul.

Într-un acces de generozitate, Bloom îi face soţiei un portret flatant. Tocmai pentru că-i cunoaşte limitele, mândria maritală e ambalată în nuanţe ce mimează obiectivitatea: „Nu e tocmai spirituală. Poate fi şi brutală de-a dreptul. Dă pe faţă una-două tot ce-am gândit. Şi totuşi, nu ştiu. Spunea de-o pildă că Ben Dollard are o voce de bas barilton. Are picioarele ca nişte butoaie şi ai fi zis că-l auzi cântând ca dintr-un butoi. Păi, asta nu e ceva spiritual? I se spunea Big Ben. Nu e nici pe jumate la fel de spiritual ca bas bariltonă. Are-o poftă de mâncare cât un albatros. Mănâncă singur un bou. Şi bea de stinge bere Bass. Butoi de Bass. Vezi? Totul se potriveşte".

Menţionarea lui Ben Dollard nu e întâmplătoare. Acesta e unul dintre presupuşii amanţi ai lui Molly, membru al cetei de „peţitori" pe care noul Odiseu nu se simte capabil să-i alunge. Acelaşi flux al conştiinţei aduce la suprafaţă ideile lui Bloom privitoare la posibile texte de reclamă. Unele sunt ingenioase, altele morbide (ca, de pildă, plasarea anunţurilor mortuare sub eticheta „secţia carne congelată"), dar toate dovedesc o vioiciune a minţii care uneori face ca profilul său moral să apară, după împrejurări, fie cinic, fie înduioşător. „Lanţul amintirilor" se dovedeşte astfel a fi mai mult decât o funcţie a memoriei, devenind o tehnică de explorare a punctelor fragile ale personajului. Bucuria absolută nu există decât însoţită de suferinţa amintirii.

„Fericit. Mai fericit atunci" e o construcţie care încheie, pentru a redeschide imediat, un şir de rememorări în care afectul reconstruieşte universul tandreţii şi iubirii faţă de Molly. I se pare o zeiţă debordând de senzualitate, ce-a atras toate privirile cu ocazia unui picnic la care participau

notabilităţile urbei. O vedem, ca pe Boylan, exclusiv prin ochii lui Bloom, care, apropriindu-şi definiţia paralaxei, reflectă pentru cititor imaginea ei uşor deplasată din zona realităţii în spaţiul memoriei afective: „Molly avea taiorul acela cenuşiu-elefant cu pasmanturi. Avea croiala austeră, cu naturii ascunşi. Nu-i plăcea fiindcă mi-am scrântit glezna la picnicul cu corul pe muntele Sugarloaf, atunci când a purtat-o prima oară. Parcă din cauza asta. […] N-a mai avut o rochie ca asta. Îi venea mănuşă, mulându-se pe umeri şi pe şolduri. Începuse binişor să devină durdulie. Plăcinte cu carne de iepure am avut atunci la masă. Lumea se uita după ea".

Leopold Bloom, descoperim din depoziţiile subiective de acest fel, e un om care se hrăneşte din amintiri. Nu e însă un paseist – drept dovadă, are ochii mereu deschişi spre realitatea imediată, ale cărei infinite amănunte le înregistrează cu voluptate. Împrejurările însă îl obligă să găsească o compensaţie vidului de sentimente din viaţa de cuplu. E conştient de forţa de impact a prezentului, dar acesta nu e decât o parte din ceea ce a numit „fluxul vieţii" (*stream of life*). Sintagma e mai mult decât un concept existenţial: e însăşi entitatea concret-abstractă care-i modelează conştiinţa. Mintea lui identifică şi analizează neobişnuitul, bizarul, ieşirea din normă. Un individ „care semăna cu un preot şi se uita întotdeauna cu coada ochiului când trecea" îi suscită automat atenţia tocmai prin caracteristica „viziunii periferice". Adică o privire „slabă, feminină", proprie lui însuşi, impregnată de situaţiile ce presupun implicarea directă a *animei*.

„Privirea periferică" (una îndreptată spre interior, însă) îl dibuie şi pe Bartell d'Arcy, un alt presupus amant al lui Molly („un tip îngâmfat, cu mustaţă dată cu ceară", cunoscut cititorilor din ultima povestire a lui *Dubliners,* şi care-i dă lui Molly cântecul cu versuri amoroase „Wind That Blows from the South"), dar şi pe venerabilul profesor Goodwin, prea bătrân s-o curteze pe frumoasa cântăreaţă, care profită însă măcar tactil de faptul că vârsta senectă îi îngăduie s-o ţină de braţ.

În cea mai mare parte a capitolului, scenele tandre, senzuale sau direct erotice sunt însoţite de feluri de mâncare, veritabile ritualuri sexuale adresate privirii: „…am fript bucăţile de piept de berbec pentru un supeu în toată regula şi cu sos de Chutney cum îi plăcea ei. Şi cu rom fierbinte. Din faţa căminului o vedeam în dormitor cum îşi desfăcea corsetul. Albă. Cum fâşâia şi pe urmă cădea moale corsetul ei pe pat. Era încă întotdeauna cald de la căldura ei. Îi plăcea să şi-l desfacă singură". Prin forţa ei energizantă, hrana dă consistenţă amintirii, anvelopată în aura beatitudinii. La rândul

ei, aceasta reînvie secvenţe din trecut, când, nu se sfieşte Bloom să constate, într-o dublă afirmaţie, fusese „Fericit. Fericit". Amintirea e întotdeauna colorată emoţional, fiind şi o probă a vitalităţii plină de expresivitate erotică a corpului.

Întâlnirea cu doamna Breen ne readuce în cotidianul problematic al Dublinului, populat de personaje neliniştitoare. Dacă Blazes Boylan era suspectat că poată germenii sifilisului, doamna Breen îşi bănuieşte soţul de pierdere a raţiunii. Acesta primise o scrisoare al cărei conţinut îl scosese din minţi, determinându-l să alerteze autorităţile pentru a-l descoperi pe făptaş. Epistola conţinea doar câteva litere, cu un sens imposibil de decodat: „U. p.: up.". Citite respectând regulile fonetice, ele ar putea însemna *You pee up*, adică „Te pişi în sus". Richard Ellmann propune o decodare excesivă („se subînţelege că în erecţie fiind, [Breen] emite mai degrabă urină, şi nu spermă" [Ellmann, 1972: 75]), în timp ce alţi comentatori se hazardează în supoziţii la fel de puţin convingătoare.

Astfel, Declan Kiberd crede că expresia „you pee up" ar putea fi „o insultă încifrată la adresa unui bărbat care preferă să stea sub soţie în cursul partidei de sex" (Kiberd, 2009: 126). Harry Blamires şi Terence Killian se rezumă la descrierea insultei drept „obscură" ori „criptică", pe când majoritatea exegeţilor o trec, convenabil, cu vederea. Reapărut în *Scylla and Charybdis*, „up" ar putea semnifica, în opinia aceluiaşi Richard Ellmann, iniţialele eroilor homerici, Ulise şi Penelopa. Indiferent de sensurile ei reale, construcţia lingvistică e importantă pentru înţelegerea modului în care, în *Ulysses*, este generat textul şi cum se constituie reţeaua de sensuri denotative sau metaforice. Eufonia poate crea efecte la fel de impresionante precum încrengătura de aluzii culturale şi strategii retorice subsumate principalei tehnici de construcţie a fluxului conştiinţei. Pătrunderea în universul canibalilor – reprezentat de clienţii restaurantului Burton – e anunţată de figuri stranii, precum deja citatul domn Breen, obsedat că „asul de pică urca pe scară", şi de nu mai puţin bizarul Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, a „cărui siluetă osoasă înainta pe marginea trotuarului venind dinspre chei, cu privirea extatică pierdută în lumina soarelui prin lornionul prins de o panglică groasă. O pălărioară minusculă îi strângea capul ca o calotă. Atârnându-i de braţ o manta împăturită, un baston şi o umbrelă i se legănau în ritmul paşilor".

Invocarea „asului de pică" în mişcare ascensională aduce automat în minte pantera neagră din coşmarul lui Haines şi pe străinul oriental din visul lui Stephen Dedalus. E probabil deplasat să vedem şi în această nouă nălucă un avatar al lui

Bloom. Dar în canavaua simbolică a romanului recurenţa imaginilor care sugerează neaşezarea, exotismul şi intruziunea emblemelor depărtării şi stranietăţii îşi au un rol dinainte asigurat. Apropierea de panteră ar fi posibilă printr-un artificiu de interpretare: în engleză, expresia „black as the ace of spades" desemnează atât intensitatea culorii, cât şi rasa. Se poate specula, prin urmare, că nebunul domn Breen e obsedat de un străin aparţinând unei alte rase – însuşiri care i se potrivesc în totalitate lui Leopold Bloom. Pe de altă parte, în franceză, expresia „fagoté comme l'as de pique" desemnează o persoană prost îmbrăcată. Adică cineva precum doamna Breen. Ceea ce îngăduie o altă speculaţie: şi anume, că domnul Breen e obsedat şi înspăimântat de propria soţie.

Nici măcar doamna Breen, obişnuită cu excentricităţile soţului, nu se poate abţine să se întrebe dacă individul nu e cumva ţicnit. Imaginea decăderii mintale e dublată de cea a decăderii fizice şi sociale: doamna Breen fusese cândva o tânără atrăgătoare, căreia Bloom îi făcuse curte. Privirea acestuia nu captează, în imediat, decât rămăşiţele alimentare de pe îmbrăcămintea uzată: firimituri de pişcoturi, zahăr pudră, tartă de rubarbă, gem de fructe. Însă în cazul ei alimentele nu se asociază ispitei erotice. Dimpotrivă. Funcţia dual㠹 a alimentelor (afrodiziac şi inhibitor) e mai pregnantă aici decât în orice alt loc al romanului. Bloom o întrevede pe femeia cândva elegantă prin aburii pipăraţi ai supelor, ce invadează strada. Aceştia anulează orice posibilitate de a ghici în ea altceva decât stăpâna unei poşete meschine ce conţine scrisoarea de ameninţare adresată decrepitului ei soţ.

Întâlnirea cu doamna Breen are şi rolul de a introduce un personaj care va juca un rol important în economia narativă a romanului: Mina Purefoy. Aflată la maternitatea din strada Holles, ea se chinuie de trei zile să nască. Chinurile facerii nu sunt doar o formă de „indigestie", cum s-au amuzat să afirme unii exegeţi, ci şi prilejul de a stabili, pe lângă echivalenţa homerică, şi o complicată paralelă lingvistică. Naşterea copilului va fi asemănată cu evoluţia embrionară a limbii literare engleze, începând cu punctul de iradiere al creaţiei medievale, până la slangul contemporan. Trecând pe lângă *Irish Times*, ziarul unde plasase anunţul privind intenţia de a angaja o dactilografă, Bloom îşi aminteşte numele altei potenţiale (deja invocate) dactilografe: Lizzie Twigg. N-o găseşte însă potrivită: i se pare prea intelectuală. Faptul că „eminentul poet A.E. (Geo[rge]) Russell" îi apreciază „încercările literare" e un handicap: stă prea mult cu „cu cartea de poezii în faţă", ceea ce o descalifică pentru munca la care se gândeşte Bloom. El nu vrea o secretară, ci o amantă.

Sintagmele din scrisoarea Marthei Clifford („Ţi-am spus că eşti un răutăcios pentru că nu-mi place cealaltă lumea a ta. Te rog spune-mi ce parfum poartă soţia ta") indică preocuparea obsesivă a lui Bloom: aceea de a-şi găsi o parteneră pentru activităţi sexuale, nu intelectuale. În bătălia dintre *natură* şi *cultură*, el optează fără ezitare pentru generozitatea celei dintâi! Aşa cum, prin contrast cu Stephen Dedalus, prizonierul unei viziuni filozofice hrănite din explorarea în profunzime a ideilor preferă expresivitatea superficialului. Ca, de pildă, forma scurtă, de marfă preambalată, a articolelor din *Irish Times*, alcătuită din mici fragmente gazetăreşti şi cu un conţinut informativ-utilitar, intens senzaţionaliste.

Viaţa lui Bloom însuşi arată asemeni paginilor unui ziar de tip tabloid: o neobosită căutare a diversităţii şi a senzaţiilor tari. Mintea lui selectează automat bizarul, extravagantul, nefirescul, insolitul, grotescul, paradoxalul, caraghiosul, lubricul ori amuzantul, în detrimentul situaţiilor şi lucrurilor obişnuite ori previzibile. Monologul său interior este, din acest motiv, întotdeauna o suprapunere de imagini şi senzaţii convocate pe principiul celui mai mic factor comun, şi nu al identităţii de esenţă. Metoda permite flexibilizarea la maximum a textului, transformând aleatoriul într-un soi de fatalitate: reflectarea scriptică a situaţiilor corespunde unei pre-ordonări determinate, la rândul ei, de transcrierea proceselor psihice supuse necontenitei prefaceri.

Menţionarea, de pildă, a apartenenţei religioase a domnului Purefoy – care e metodist – atrage imediat după sine un racord la o propoziţie din *Hamlet*: „Though this be method, yet there is method in it" (II, 2). Metodismul, metoda şi aplicarea lor practică sunt imediat sancţionate ca fiind specifice unui spirit excesiv, dereglat: de la precizia matematică a mestecăturilor (treizeci şi două pe minut), la abundenta producţie de copii, la abstinenţa alcoolică generos compensată de supraabundenţa relaţiilor sexuale soldate cu naşteri în serie. Pe scurt, masculul Purefoy, prin dreapta lui credinţă conţinută chiar în nume, e un mecanism implacabil, ce acţionează parcă în secret (Bloom îl defineşte drept *a dog in the manger* – o metaforă a insului lipsit de generozitate, a egoistului care nu renunţă nici măcar la lucrurile care nu-i sunt de vreun folos), concentrat exclusiv pe propriile activităţi alimentar-sexuale.

Într-un fel, Bloom e un avatar nu chiar atât de îndepărtat al acestui ins reprobabil. Întregul capitol al optulea al cărţii stă sub semnul a două obsesii, foamea şi sexualitatea – mai puţin productivitatea ieşită din comun în viaţa de cuplu. Între datorie (căutarea anunţului vechi al firmei lui Keyes la biblioteca

naţională) şi necesităţile trupului, Bloom nu ezită: trebuie să găsească de îndată un loc unde să mănânce. Decizia nu survine chiar din senin: pe când evocă rubricile din *Irish Times*, hrana şi lucrurile legate de ea (bucătăreasa, barmanul), ba chiar şi interdicţia („Vulpea nu se mănâncă" – un împrumut mai puţin poetic din *A Woman of No Importance*, a lui Oscar Wilde, unde vânătoarea de vulpi e descrisă drept „de nerostitul în plină urmărire a de nemâncatului") îi confiscă întreaga atenţie. Restaurantul Burton, unde ar fi putut lua un prânz la opt pence, i se pare soluţia ideală.

Drumul spre restaurant are şi el atributele unui parcurs iniţiatic într-un spaţiu al miracolelor. Paşii anteriori ai lui Bloom fuseseră însoţiţi de mirosul revărsat în stradă al supei de cap de viţel, al miresmelor de ruladă cu dulceaţă exhalând din patiseria Harrison. Pe Westmoreland îl întâmpină o abundenţă de ceaiuri. Propunându-şi, parcă, să ilustreze cu tot dinadinsul stereotipul privind legătura specială a evreilor cu banii, Bloom imaginează, în linia sarcasmului atroce al *Smeritei jalbe* a lui Swift, un sistem de reglementare financiară a naşterilor, inspirat de productivitatea remarcabilă a reginei Victoria:

„Ar trebui să se inventeze ceva pentru a pune capăt acestor chestii. O viaţă de muncă silnică. Ideea cu somnul toropitor: reginei Victoria i s-a dat aşa ceva. Ea a avut nouă. O ouătoare pe cinste. […] S-ar putea chiar pune la cale nişte instituţii pe scară largă, totul ar decurge fără dureri, dai din impozite fiecărui nou-născut cinci lire la dobândă preferenţială până împlinesc douăzeci şi unu de ani, cinci la sută a o sută de şilingi, adică cinci lire, înmulţit cu douăzeci de ani trebuie calculat pe hârtie, ajungi la o sumă frumuşică, mai mult decât ai crede. Nu şi ăia născuţi morţi, bineînţeles. Nici măcar nu-i înregistrează. Ca să nu-ţi mai baţi capul degeaba".

Contabilitatea infernală a lui Bloom continuă cu evocarea situaţiilor unde viaţa şi hrana reprezintă faţetele aceluiaşi proces: femeile lăuze, moaşele, doctorii ginecologi, poliţiştii hrăniţi pentru a-i hăitui pe oameni sunt parte din paradoxalul ciclu al vieţii şi al morţii. În aceeaşi serie intră şi stolul de porumbei, care, din înălţime, iau la ţintă trecătorii, făcându-i să simtă senzaţia oribilă provocată de hrana reciclată căzându-le în creştet. Statuia poetului Thomas Moore, plasat între Banca Irlandei, Trinity College şi urinoarul public, e descrisă în limbaj abrupt-zeflemitor: „locul de întâlnire al apelor". De aici până la a acroşa, pe fluxul memoriei, amintirile legate de viaţa la Trinity College (inclusiv evocarea tânărului doctor Dixon, mutat la maternitatea de pe strada Holles, unde stă să nască doamna Purefoy) nu e decât o chestiune de selecţie.

Textul funcţionează aproape în sine, autogenerându-se din imagini şi senzaţii aduse în actualitate de memorie. Tehnica e rezumată în propoziţia resemnat-fatalistă împrumutată din viziunea lui Ezechil, „wheels within wheels" (Ezechiel, I: 16) – roţile aflate în interiorul altor roţi, pe cele patru feţe ale făpturilor vii văzute de profet pe când, prizonier de război fiind, s-au deschis cerurile şi i s-a arătat Dumnezeu. Aici ni se oferă un eşantion ce se înscrie firesc în seria *ineluctabilelor* manifestări ale fiinţei. Bloom păşeşte, de fapt, în universul mai familiar lui Mulligan decât lui însuşi. Subliniind ineditul perspectivei din care sunt narate întâmplările, Richard Ellmann consideră că secţiunea ar reprezenta – pastişând titlul unei scrieri a lui San Juan de la Cruz, *La noche oscura del alma* – „noaptea întunecată a trupului" (Ellmann, 1972: 79). Sau poate e vorba doar despre zbaterile conştiinţei obsedate de a subsuma realul?

Confruntările armate şi conflictele politice, violenţa poliţiştilor şi duplicitarismul celor implicaţi în bătălia pentru putere sunt parte a viziunii întunecate care domină în continuare gândurile lui Bloom. Victima şi temnicerul, idealistul şi turnătorul sunt personaje într-un scenariu ad-hoc, construit de Bloom pornind de la situaţiile întâlnite pe străzile din Dublin. Ca în *el aleph*-ul borgesian, evenimentele se scurg asemeni unui film rulat cu încetinitorul, topindu-se într-o magmă ce reprezintă istoria în versiunea lui Bloom:

„Pe măsură ce înainta, surâsul i se ştergea de pe faţă, un nor greu acoperea încet soarele, ascunzând faţada morocănoasă a bisericii Trinity. Tramvaiele se încrucişau unele cu altele, mergând înainte, venind înapoi, clănţănind. Cuvinte fără rost. Lucrurile continuă la fel, zi după zi; plutoanele poliţiştilor mărşăluind înainte şi înapoi; tramvaiele merg şi vin. Aiuriţii ăştia doi care se învârt de colo colo. Dignam expediat undeva departe. Mina Purefoy cu burta umflată zace şi geme într-un pat aşteptând să i se smulgă copilul din burtă. Câte unul se naşte undeva în fiecare secundă. Altul moare în fiecare secundă. De când le-am dat de mâncare păsărilor au trecut cinci minute. Trei sute au dat în primire. Alţi trei sute născuţi şi spălaţi de sângele de pe ei, toţi sunt spălaţi în sângele mielului, zbierând maaaaaa".

Această viziune în care lumea moare sufocată de propria ei materialitate e contraponderea la nălucirile abstracte ale lui Stephen Dedalus, unde distrugerea are loc la nivelul spiritului. Bloom extinde perspectiva neagră mult dincolo de zidurile cetăţii paralitice, Dublin, coborând în trecut, până în vremea oraşelor clădite de sclavi şi ajunse simple „piramide de nisip", a zidului chinezesc şi a Babilonului. Nimicnicia – figurată de

„lespezile uriaşe”, de ruine, de aşezămintele umane „clădite pe vânt” – e starea îngrozitoare pe care o are de înfruntat Bloom „la ceasul cel mai rău al zilei”. Trecut de amiaza vieţii, el îşi simte vitalitatea diminuată, pofta de viaţă scursă în nelinişti şi spaime. Oamenii adevăraţi par să fi dispărut şi ei, înlocuiţi cu umbre, cu fantoşe, cu dubluri: de pildă, John Howard Parnell, fratele marelui erou naţional, nu e decât un contur translucid zărit într-o vitrină. Se ignoră reciproc: deşi în acel moment este şeful poliţiei, el umblă fără uniformă. Nimic din abilitatea, din forţa, din capacitatea de seducţie a marelui său frate. El nu e decât *imaginea,* umbra unei obsesii, dar şi forţa dată de nume.

O altă apariţie spectrală e cea a lui George Russell – întâlnit a doua oară –, cunoscut poet şi mistic, ce publica sub iniţialele A.E. Femeia care-l însoţeşte nu poate fi, deduce Bloom, decât Lizzie Twigg, care-i soarbe, pierdută în adoraţie, cuvintele. Cel „ajutat în munca literară” se dovedeşte, iată, acest lungan îmbrăcat în haine din stofă ţesută grosolan (semn al aderenţei la valorile culturii tradiţionale, ţărăneşti), şi nu anonimul care tânjeşte după afecţiunea unei femei cu oarecare educaţie, dar fără inhibiţii sexuale. Resentimentul joacă aşadar un rol important în descrierea presupusei doritoare de a-i deveni secretară: „I s-au lăsat ciorapii până la glezne. Nu suport chestia asta: câtă lipsă de gust. Toţi literaţii ăştia eterici sunt o apă şi-un pământ. Visători, cu capul în nori, simbolişti. Esteţi mai sunt. Nu m-aş mira dacă felul ăsta de mâncare ar stârni în creier undele poeticităţii”.

Hrana invocată e cea servită la restaurantul vegetarian unde A.E. şi discipola lui tocmai mâncaseră „weggebobbles and fruit” („legumoace şi fructe”) – termenul construit de Joyce, *weggebobble*, denotă dispreţul suprem faţă de lumea „etherică”, a fiinţelor artificiale. Bloom şi-ar dori să perceapă dincolo de scena pur vizuală, aşa încât binoclul admirat în magazinul Yeats şi fiul are un rol simbolic. Păşind mai departe, îşi aduce aminte de ochelarii vechi, care ar trebui schimbaţi. Mai mult, mimează un mic test ocular: „Pleoapele îi coborâseră până-i acopereau aproape cu totul pupilele. Nu-l văd. Dacă-ţi imaginezi că-i acolo, aproape că ai putea să-l vezi. Nu-l văd”. Fără a juca vreo funcţie în naraţiune, astfel de patinări lexicale sunt transcrieri ale modului de gândire al lui Bloom, unul bazat pe rapide şi imprevizibile asocieri.

Ele nu sunt însă doar lexicale – deşi acestea predomină –, ci şi senzoriale şi abstracte. Întâlnirea cu fratele lui Parnell induce o atmosferă de magie, în care figura marelui politician domină scena publică chiar şi după moartea lui. Sugestia mistică e imediat dublată de apariţia, în carne şi oase, a unui practician al misticii, poetul, pictorul, jurnalistul şi

clarvăzătorul A.E. De altfel, aproape toate întâlnirile din acest episod au ceva straniu, ca şi cum Bloom ar păşi într-un teritoriu populat cu stafii. Doamna Breen vine şi ea din trecutul îndepărtat, iar Bob Doran, dipsomanul a cărui apariţie anuală e legată de beţia cruntă în compania băieţilor, e o fantomă pe două picioare.

Întâmplările stau, în ciuda plasării acţiunii în miezul zilei, sub semnul lunii. Pornind de la eclipsa totală de soare ce urma să se petreacă în partea a doua a anului (mai precis, pe 9 septembrie 1904), Bloom evocă un alt fenomen meteorologic: fazele lunii. Ele sunt legate de Molly şi de vremurile mai bune ale iubirii lor. Ceva din stranietatea lunii subzistă şi în peregrinarea ca atare a lui Bloom în căutarea unui loc pentru a lua masa. Ne aflăm, parcă, de partea întunecată a lunii, rătăcind într-un univers unde dobândim acces doar la contururile, nu şi la esenţa lucrurilor. Menţionarea croitoriei Maison Claire atrage, fireşte, amintirea unei plimbări „sub clar de lună", după cum comportamentul deja menţionatului Bob Doran e minuţios împărţit între scurta şi intensa beţie anuală şi restul intervalului, când grupul de alcoolici poartă masca onorabilităţii, fiind „sobri ca nişte judecători".

Divagaţiile despre cheflii, băutură, excese tabagice, chefuri deşănţate sunt intim legate de perioada fericită alături de Molly. Schimbarea s-a petrecut cu zece ani înainte, după mutarea din strada Lombard şi moartea lui Rudy. Din acel moment, lui Molly „nu i-a mai plăcut deloc". Durerea provocată de moarte a funcţionat, desigur, ca inhibitor sexual. Faptele contrazic această probabilitate: şi Molly, şi Leopold continuă să fie obsedaţi de relaţiile carnale. Coitul lor întrerupt funcţionează şi la nivel pur textual. Amintindu-şi de intenţia de a-i cumpăra lui Molly un cadou de ziua ei (e născută pe 8 septembrie 1870, şi botezată în onoarea Fecioarei), fraza în care menţionează în ce constă cadoul – o perniţă pentru înfipt acele – se opreşte brusc: „Şi pe urmă s-ar putea să nu-i placă. Femeilor nu le place să ridice àcele de pe jos. Se zice că le-nţeapă dra". În cazul lui, dragostea a fost retezată de mult.

În sfârşit, străbătând culoarul durerii şi nefericirii, Bloom ajunge la restaurantul Burton. Nu e doar un loc de potolire a foamei, ci şi unul de tămăduire: „Trebuie să mănânc. […] Pe urmă am să mă simt mai bine". Pătrunderea în restaurant e premersă de revărsarea de senzualitate emanată de femeile ce trec pe stradă, într-o dezlănţuire a simţurilor ce transformă străzile oraşului într-un spaţiu al erotismului pur. Surescitat, Bloom ia act şi de o altă realitate: „Mirosuri grele îi cuprinseră respiraţia întretăiată: sosuri de carne pătrunzător aromate, scursuri de la verdeţuri. Iată cum se hrănesc animalele". E un

univers exclusiv masculin („Men, men, men”), de oameni flămânzi descinşi din Lestrygonia pentru a se deda unei crăpelniţe înfiorătoare:

„Cocoţaţi pe scaunele înalte din faţa barului, cu pălăriile împinse pe ceafă, la mese strigând să le mai aducă pâinea gratuită, sorbind până la fund, înghiţind hulpavi cheaguri de mâncare noroioasă, cu ochii ieşindu-le din orbite, ştergându-şi mustăţile umezite. Un tânăr palid, cu faţa unsuroasă, îşi lustruia cu şervetul paharul, cuţitul, furculiţa şi lingura. Un nou schimb de microbi. Un bărbat cu un şervet de copil, pătat de sos, încreţit de jur împrejurul gâtului, îşi leorpăia supa gâlgâitoare turnându-şi pe gât lingură după lingură. Un bărbat scuipând îndărăt în farfurie o pastă pe jumătate mestecată: n-are dinţi s-o mai toace. A nimerit un cotlet mai noduros de la grătar. Dă zor s-o dea gata mai repede. Ochi trişti de machitor. A muşcat mai mult decât e-n stare să mestece. […] Un om înfometat e un om mâniat. Munceşte cu dinţii şi cu fălcile”.

Furia gastronomică e marca unei umanităţi decăzute – lucru dovedit şi de mirosul respingător exhalat de bărbaţii care devoră, de-a valma, alimente deja descompuse în clipa când sunt îngurgitate animalic: „Rumeguş, scuipat, fum dulceag călduţ de ţigară, duhoare de tutun mestecat, bere scursă, urină bărbătească cu miros de bere, mirosul stătut al fermentării”. Procesele chimice ale descompunerii se accelerează sub privirea necruţătoare şi scârbită a lui Bloom, terorizat nu numai de agresivitatea brusc activată a hranei, ci şi de felul în care, într-o luptă pe viaţă şi pe moarte, canibalii din Dublin îi imită până-n cele mai mici amănunte în „greţosul ospăţ” pe lestrigonii lui Antifate: „Tipul care-şi ascute cuţitul şi furculiţa să devoreze tot ce-au să-i pună în faţă, bătrânul care se scobeşte în dinţi. Un spasm, un icnet, e plin, mai rumegă încă pe gânduri. Înainte şi după. Mulţumită Domnului pentru masă. Priveşte aici, imaginea aceasta şi-apoi şi pe cealaltă. Mai curăţă osul de la tocană cu dumicaţi îngălaţi de pâine. Linge-l direct din farfurie, omule”.

Aluzia hamletiană („Look on this picture, than on that” – în *Hamlet*, III, iv are, în *Ulysses*, forma „Look here upon this picture, and on this”), faimoasă pentru exerciţiul moral-sadic la care-şi supune prinţul danez mama, obligând-o să-i compare pe cei doi fraţi, adică pe fostul şi pe actualul soţ, conferă lustru nobiliar unei scene dominate de o vulgaritate producătoare de scârbă. Fiecare imagine, fiecare gest, fiecare secvenţă sunt atent căutate, constituind o *anabasis,* dinspre evocarea deambulărilor – la suprafaţă – ale lui Bloom spre interioritatea insuportabilă a unei lumi căreia ştie că nu-i aparţine. Deşi nu e un inocent el însuşi în materie de hrană greu digerabilă – doar

îşi începuse ziua îngurgitând o bucată zdravănă de rinichi de porc! –, ceea ce-l sperie este domnia cantitativului. Un alt fel de a spune că Bloom e un om al situaţiilor private, aproape un personaj *de interior*, greu adaptabil sau chiar neadaptat la agresivitatea hoardei sociale.

Ce-l oripilează în cel mai înalt grad e felul în care mănâncă oamenii. Actul îngurgitării dezumanizează, anulând echilibrul oricum precar al unui spirit chinuit de probele prin care e obligat să treacă. Însă asta nu-l împiedică să se dedea unor jocuri de cuvinte aparent absurde, dar în consonanţă cu încercările prin care a trecut. Observându-i pe cei care „mănâncă cu trei mâini", adică cele două hărăzite de natură, plus cuţitul, Bloom reface proverbul „to be born with a silver spoon" – „a te naşte cu lingura de argint", adică bogat – în „a te naşte cu cuţitul de argint în gură". Se autogratulează, spunând: „Asta da, vorbă de spirit", dar ispita jocurilor de cuvinte îl conduce la ruinarea construcţiei pe care o edificase cu nedezminţita lui abilitate lingvistică: „Argint înseamnă că te-ai născut bogat. Născut cu un cuţit. Dar atunci se pierde aluzia".

Nu e singurul lucru care se pierde pe parcursul confruntării, devenite aproape fizice, cu lestrigonii din restaurantul lui Burton. Un mesean are chiar insolenţa să i se adreseze cu gura plină. Replica, în gând, a lui Bloom – „Îi detest pe cei care mănâncă murdar" – pregăteşte concluzia dureroasă a confruntării cu devoratorii de varză, carne, pâine, salate, plante, supe şi bere. Înţelege din această experienţă dizgraţioasă una din legile fundamentale ale naturii: „Mănâncă sau vei fi mâncat. Ucide! Ucide!". I se aplică atât la propriu, cât şi la figurat. E posibil să găsim aici răspunsul – întru totul neconvenabil – la refuzul de a da faţă cu Blazes Boylan, carnasierul care, „mâncând murdar", îi uzurpă locul de stăpân al inimii (şi trupului) apetisantei sale neveste.

Experienţa-limită în mijlocul carnasierilor îl determină să-şi reevalueze poziţia faţă de vegetarienii „mistici", de tipul ocultistului A.E. În fond, şi el e tot o victimă a cuceritorilor de profesie. Bloom se smulge din universul visceral al restaurantului Burton trecând în revistă alte situaţii în care animalele sunt sacrificate pentru plăcerea căpcăunilor ce se pretind civilizaţi. Îngrozit, îşi imaginează viitorul hranei într-o societate de tip comunist, unde oamenii ar mânca, de-a valma, în cantine suprapopulate, luptându-se pentru felurile cele mai bune şi bând din „ceşcuţa corporatistă". Mai mult, lui Bloom nu-i plac cei care mănâncă „lângă mine". E o idiosincrasie din care un psiholog ar putea scoate sensuri referitoare la inevitabila „proximitate" amoroasă a lui Molly şi Blazes

Boylan. Alunecarea, ca într-un tabloul suprarealist, a ácelor orologiului de la ora două, ora momentului, la ora patru, a primejdioasei vizite a *amantului cert* marchează intensitatea obsesiei lui Bloom.

Denunţarea participanţilor la respingătorul ospăţ atinge dimensiuni vampirice, într-o evocare violentă a unor ritualuri cvasi-satanice: „Sânge proaspăt fierbinte pe care-l prescriu pentru anemie. De sânge e nevoie întotdeauna. Insidios. Să-l lingi cald, fumegând, dens şi zaharos. Fantome înfometate". Deşi reacţia normală în faţa acestor agresiuni lestrigoniene ar fi fost una de inhibiţie a sucurilor gastrice, Bloom îşi mărturiseşte, dimpotrivă, dorinţa de a mânca. Micul restaurant al lui Davy Byrne i se pare locul ideal: e o „cârciumă morală", unde nu se pălăvrăgeşte şi se poate mânca decent.

Opţiunea pentru un sandvici cu brânză reprezintă o luare de poziţie împotriva modului de existenţă animalic. Decizia de a elimina carnea din meniul comandat ţine de respingerea mai generală – aşa cum am văzut deja – a carnalului. Argumentele mentale invocate (îndeosebi cele de igienă, provenind din civilizaţia evreiască, unde carnea şi laptele nu stau niciodată împreună, culminând cu elogiul brânzei, element universal şi ireductibil: „Te ajută să faci digestia la orice, mai puţin s-o mistui chiar pe ea. Mare putere are brânza.") Din păcate pentru Bloom, nici în locanta aseptică a lui Byrne nu e scutit de agresiuni: la Burton, atacurile veneau din exterior, născute din priveliştea bucatelor masticate în cantităţi industriale, în stil barbar. Dezechilibrului vizual şi olfactiv de acolo îi corespunde un dezechilibru interior. E suficientă o singură întrebare a unui obişnuit al locului, Nosey Flynn, privitoare la Molly şi la concertul organizat de Boylan, pentru ca fragilul echilibru psihic să i se năruie.

Prin această simplă intruziune, mintea lui începe să abandoneze speculaţiile despre obiceiuri alimentare, despre avantajele şi dezavantajele activităţii sexuale stimulate de hrană. Ceea ce părea speculaţie amuzantă pe seama canibalilor („consumarea" unui misionar ar spori potenţa sexuală, făcându-i pe mâncătorii de oameni în stare să-şi satisfacă toate cele cinci sute de soţii) se transformă într-un coşmar. Blazes Boylan, întrupare a insului descurcăreţ, lipsit de scrupule, inventiv şi profitor, acoperă cu umbra lui gigantică întregul peisaj mintal şi moral al soţului încornorat. Consumarea sandviciului devine o „satisfacţie dezgustată" („with relish of disgust"), aşa cum e întreaga conversaţie cu Nosey Flynn, întrupare a omului de prisos. Acesta trăieşte din expediente, din speculaţii la cursele de cai şi din vânarea prilejurilor de a câştiga, prin fraudă, nişte mărunţiş. Repulsia lui Bloom nu are

doar mobiluri morale, ci şi fizice: „Un idiot cu nasul mare. […] Cretinul şi banii lui. Picătura aia iar îi iese din nas”.

Invadat de angoasa indusă de numele irezistibilului Don Juan din Dublin, bea plin de speranţă din paharul de burgund („Chiar că aveam nevoie de aşa ceva. Mă simt fără vlagă”), dar gândul obsesiv nu îl părăseşte: „Pe urmă pe la ora şase pot. Şase. Şase. Timpul va fi trecut atunci. Ea…”. Se consolează gândindu-se la „lucrurile stranii” mâncate de om: sardele, „căngi de homar viu colorate”, „scoici murdare”, melci, stridii, ouă vechi de cincizeci de ani, icre negre. Ba chiar şi, ca în viziunea îngreţoşată a lui Otto de Habsburg, propria mătreaţă. Ochiul, organul care le analizează, e dublat de memoria mereu prezentă, pentru că ea furnizează materie primă descătuşărilor de furie mută. Într-un alt plan, intersectat cu amintiri din familie, în mijlocul cărora se află Milly, ni se desfăşoară catalogul unei bucătării super-sofisticate, dominată de jumătăţile de stridii, vinul alb de Rin, nisetrul regal, vânatul de pădure, raţa flambată, „varza creaţă *à la duchesse de Parme*”, condimentele, gâştele îndopate, homarii fierţi de vii, potârnichea, fileul de somon cu lămâie, strugurii de Burgundia, fursecul cu susan.

Peste toate, şi între toate, Bloom se vede chelner într-un hotel de lux, alintat cu bacşişuri şi cu acces la priveliştea somptuoasă a „hainelor de seară şi a doamnelor pe jumătate goale”. „Mângâiate” (fie şi în imaginaţie), simţurile îi aduc în minte una din scenele de mare intensitate emoţională şi erotică ale relaţiei cu Molly. Ascunşi sub ferigile sălbatice din Howth, deasupra golfului, într-o tăcere de început de lume, retrăiesc povestea de iubire a lui Adam şi-a Evei: „Îşi revărsase peste haina mea părul, urechelniţe printre paiele de landă mâna mea strecurându-i-se ei sub ceafă, ai să mă şifonezi toată. O, minune! Proaspătă-moale cu unguente mirositoare mâna ei atingându-mă, ochii ei asupră-mi nu s-au întors într-o parte. Înlănţuind-o frenetic peste ea m-am aplecat, buzele pline pe de-a-ntregul deschise, i-am sărutat gura. Ah. Încet mi-a alunecat în gură fursecul cu susan cald şi mestecat. Într-o pulpă siropoasă o măcinase gura ei dulce şi acrişoară cu salivă. Ce bucurie: am mâncat-o: bucurie. Viaţă tânără, îmi dădeau buzele ei întinzându-se. Buze moi, calde, lipicioase. Flori erau ochii ei, ia-mă, ochii plini de dorinţă. Pietricele rostogolindu-se. Întinsă şi nemişcată. O capră. Nimeni. Sus pe Ben Howth rododendroni, o capră păşind singură, coacăzele legănându-şi boabele plecate. Ascunsă sub ferigi ea râdea cald închisă în sine. Ameţit m-am aplecat asupră-i, am sărutat-o: ochii, buzele ei, gâtul ei întins, pulsând, sânii ei de femeie plini sub bluza de voal de călugăriţă, cu sfârcurile grase semeţite în sus. Cald o

căutam cu limba. Ea m-a sărutat. Am fost sărutat. Supusă toată, mi-a zburlit blând părul. Sărutată, m-a sărutat".

Prin contrast, clipa prezentă nu-i oferă decât singurătate („Eu. Şi eu acum"), depresie şi o spaimă vecină cu moartea în perspectiva întâlnirii cu bărbatul care se pregăteşte să profite cu neruşinare de nurii tocmai descrişi ai atât de curtatei sale soţii. Ca de obicei, Bloom iese din ungherul opresiv schimbând cu iuţeală atât tonul, cât şi spaţiul de manifestare. Saltul din regimul sentimentalului în cel al grotescului e realizat mizând pe forţa narativă a monologului interior, producător al unui scenariu complet diferit de *fading*-ul ambiguu prin care se încheiase evocarea anterioară: cele două muşte prizoniere în interiorul ferestrei ar putea fi el şi Molly, dar şi Molly şi Boylan. Noua secvenţă decolează, literalmente, de pe tăblia de stejar din restaurantul lui Byrne, din ale cărei curbe se întrupează, şerpuitor, zeiţele Antichităţii (Venus şi Iunona) ori personaje legendare precum Galateea, a cărei statuie e insuflată cu viaţă prin iubirea artistului care a creat-o, Pygmalion.

Printr-un crescendo care înglobează secvenţele anterioare, îndeosebi experienţa recentă din ospătăria Burton, dar şi amintirea propriei fapte canibalice de dimineaţă, când se înfruptase lacom din rinichii de porc, Bloom dezertează în tabăra consumatorilor de nectar şi ambrozie. Avantajul, conchide el, ar fi mare: omul n-ar mai avea nevoie de organ excretor, deoarece substanţele care-i hrăneau pe zei s-ar resorbi în corp. De unde şi ideea năstruşnică de a verifica, la muzeu, dacă statuile zeiţelor au orificii pentru expulzarea materiei inutile. Conjuncţia acestor două toposuri – transformările materiei organice în corp şi muzeul – nu se produce chiar la întâmplare: ele corespund sentimentelor sub presiunea cărora se desfăşoară de peste zece ani propria lui viaţă. Un corp care nu mai participă la ciclul reproducerii naturale e şi el un fel de muzeu.

Părăsind sala pentru satisfacerea necesităţilor fiziologice (primise „un mesaj tăcut dinspre vezică"), Bloom devine obiectul de analiză al lui Nosey Flynn şi Davy Byrnes, precum şi al lui Paddy Leonard şi Bantam Lyons, sosiţi între timp în restaurant. Portretul rezultat nu e întru totul mulţumitor, dar aduce elemente noi despre felul de a fi al lui Bloom: e perceput ca un sclav al nevestei (pe care o hrăneşte bine) şi se presupune că sumele primite de la ziar nu sunt singura lui sursă de câştig. Nu poate fi decât mason (lucru adevărat), ceea ce ar explica surplusul de bani („e o confrerie grozavă. Nu te uită când te văd la pământ"), dar are un defect major: „nici Dumnezeu din cer n-ar putea să-l facă să se îmbete". În plus,

nu semnează niciodată contracte sau cecuri („nimic negru pe alb” – o aluzie la stereotipul potrivit căruia evreii ar manevra întotdeauna bani lichizi). Una peste alta, „are şi el părţile lui bune”.

În timp ce Bloom decide să-şi continue drumul, Lyons Bantam se laudă cu pontul pentru cursa de cai, indicându-l pe Bloom drept sursa informaţiei. „Ăsta-i tipul care mi l-a vândut.” Acest lucru va constitui, aşa cum am mai spus, sursa unor tensiuni ulterioare. Efectul benefic al burgundului (un adevărat tonic) îl readuce pe linia de plutire, reamintindu-i de îndatorirea de a recupera, la bibliotecă, din *Kilkenny People* o imagine pentru materialul publicitar. Drumul e însoţit de un nou fragment din *Don Giovanni* („a cenar teco/m’invitasti”), referitor la invitaţia adresată în batjocură de faimosul seducător statuii Comandorului. Deşi, pe de o parte, soţia nu-i iese nicio clipă din minte (intenţionează chiar să-i cumpere „un jupon din acelea de mătase”), pe de alta, face eforturi supraomeneşti de a nu se gândi la ea. Întâlnirea cu un tânăr orb, pe care-l ajută să treacă strada, îi stârneşte un şir de reflecţii despre însuşirile, în compensaţie, ale infirmilor. Gândurile ajung, previzibil, la sex: „Şi cu o femeie, de exemplu. Mai lipsit de ruşine dacă nu vezi. […] Vocile, temperatura: când o atinge cu degetele trebuie aproape că-i vede liniile, curbele. Mâinile lui în părul ei, de pildă. Să zicem că-i negru, de exemplu. Bine. Pe urmă alunecând peste pielea ei albă. Poate se simte altfel. Senzaţie de alb”.

Cu acest prilej, Bloom îşi aminteşte numele insului cu faţă de preot care se holba la Molly pe când locuiseră în Lombard Street. Dar nu e singura asociere iscată de întâlnirea cu tânărul orb: într-un fel, relaţia lui Bloom însuşi cu Martha e una între ne-văzători: nu s-au zărit niciodată şi, prin urmare, nu ştiu cum arată. Ba chiar mai mult: nu-şi cunosc nici mirosurile, nici moliciunea sau asprimea pielii.

Pe strada Kildare, o apariţie neaşteptată îi face să-i bată inima puternic: „Pălărie de pai în soare. Pantofi galbeni. Pantaloni cu manşeta întoarsă”. Deşi nu distinge chipul, nu are niciun dubiu că e vorba de Blazes Boylan. Înspăimântat că va trebui să dea ochii cu el, îşi pipăie precipitat buzunarele, descoperind obiectele adunate pe parcursul zilei: reclama agenţiei Agendath, ziarul *Freeman*, cartoful şi săpunul. Ca şi cum ar fi trecut cu viteza fulgerului printr-o probă iniţiatică, toate aceste amulete miraculoase îl ajută să se ascundă în muzeu, printre statuile reci. Ultimul cuvânt al capitolului („Safe!” – „În siguranţă!”) reprezintă indicele de teroare al lui Bloom confruntat cu oamenii vii. Răceala de piatră a statuilor e remediul la fierbinţeala provocată de laşitatea de a-şi înfrunta

inamicul. Chiar dacă n-a renunţat cu totul la Molly, ştie că ea nu va putea fi niciodată în întregime a lui. E o înfrângere echivalentă cu o consolare. Adică o victorie pe dos – dar totuşi o victorie: împotriva propriei mândrii, speranţe şi imaginaţii.

# A noua insulă:
# Cârcotaşii nesocotesc trei secole de tradiţie

Trebuie să parcurgi 1 204 rânduri din secţiunea a noua a cărţii – ediţia Gabler – pentru a identifica nu atât tema homerică a capitolului, cât echivalentul ei joycean. În *Odiseea*, în Cântul al XII-lea, abia scăpat de ispita Sirenelor, Odiseu e supus, alături de echipajul său, unei noi probe înfricoşătoare: traversarea strâmtorii străjuite, pe o parte, de dihania Scila, de cealaltă de Haribda, stânca hulpavă, care „groaznic înghiţea din apa/ Sărat-a mării" (Homer, 1979: 297). În ciuda pierderilor (Scila înşfacă şase dintre oamenii cei mai viteji ai lui Odiseu), corabia se strecoară printre stânci, continuându-şi drumul spre insula sfântă unde vieţuiesc Boii Soarelui.

Deşi întâmplarea e descrisă drept una dintre cele mai violente încercări prin care au trecut eroii întorşi din războiul troian, Homer nu-i consacră decât vreo optzeci de versuri. Joyce a redus-o, printr-un efort de concentrare suprem, la un

singur rând. Acest racursi corespunde, desigur, tehnicii generale de compoziţie a cărţii: cei zece ani de rătăciri ai lui Odiseu sunt comprimaţi, în cartea lui Joyce, într-o singură zi. A „înghesui" într-un unic rând cele şaptezeci şi opt de versuri ale lui Homer a fost, aşadar, o joacă de copil… Citatul homeric e însă cât se poate de limpede reprezentat, chiar dacă nu-l anunţă decât fricţiunile dintre Stephen Dedalus şi Buck Mulligan. Mărul discordiei îl constituie exegeza shakespeariană care mobilizează, pe tot parcursul capitolului, energia intelectuală a participanţilor la dezbatere (principalii „exegeţi" fiind John Eglinton, George Moore şi Stephen Dedalus însuşi). Obosit de turul de forţă în cursul căruia fusese obligat să răspundă numeroaselor obiecţii ridicate de preopinenţi, Stephen se simte obosit, iritat de apariţia lui Buck Mulligan şi de neobositele lui vorbe de duh de un gust mai mult sau mai puţin îndoielnic.

Stephen recade, aşadar, în obişnuita lui apatie („Mă despart. Acum e momentul.") simţind că e pe cale să cedeze în faţa voinţei mai puternice a colegului său din Martello Tower. Distanţa dintre ei nu ţine doar de convenţiile intelectuale, ci şi de o opoziţie naturală: „Mări între noi". Ei alcătuiesc, aşadar, cele două maluri ale unei strâmtori gata să devoreze pe oricine s-ar aventura prin acea zonă. Unul e Scila, celălalt – Haribda. Apărând din zona colecţiilor de reviste, unde căutase, în *Kilkenny People*, imaginea care urma să facă mai atractivă reclama angajatorului său, Alexander Keyes, Bloom se pregăteşte să părăsească Biblioteca Naţională. Cum singurul drum era culoarul alcătuit de cei doi tineri, Bloom se strecoară cu delicateţe, aproape neobservat, prin turbionul exegetic ce face încă să freamăte pereţii impresionantei clădiri.

Primejdia, asupra căreia Odiseu fusese avertizat de Circe, e adunată într-o singură frază în care nu s-a mai păstrat însă nimic din violenţa originară: „Un bărbat ieşi printre ei, înclinându-se, salutând". *Trecerea printre* nu aminteşte deloc de virulenţa confruntării la care fuseseră supuşi grecii: ea e o strecurare, o prelingere aproape neobservată, dacă nu chiar o suspendare momentană a identităţii: verbul întrebuinţat de Joyce, *to pass out*, înseamnă, ca expresie verbală, „a leşina", dar şi „a se topi" – la propriu şi la figurat. Bloom iese din scenă neobservat, aşa cum şi intrase, de altfel: îi bănuim prezenţa doar pentru că ştim că trebuia să ajungă la Bibliotecă şi pentru că un funcţionar i-a înmânat „quakerului" Lyster, directorul lui National Library of Ireland, cartea de vizită a unui domn care dorea să consulte colecţia lui *Kilkenny People*. Nu-i auzim vocea, dar ştim că „silueta răbdătoare" care-l ascultă pe Luster nu poate fi decât Bloom.

Într-un sens mai larg, Joyce şi-a imaginat cele două primejdioase elemente naturale – stânca devoratoare de oameni Scila şi vârtejul nemilos Haribda – ca purtătoare de mărci sexuale distincte: protuberanţa de piatră e, evident, elementul masculin, iar apele, cel feminin. Spre deosebire de originalul homeric, ele nu intră neapărat într-o coliziune distructivă, ci se unesc – aşa cum se întâmplă în arheologia shakespeariană care constituie subiectul capitolului – într-o senzuală acuplare simbolică. Ele ar putea reprezenta „animalul cu două spinări", androginul temporar reprezentat de fiinţele umane în actul uniunii amoroase. Androginitatea va fi amplu ilustrată, de altfel, pe tot parcursul capitolului, de la formule concrete, precum marea şi ţărmul, Dublin şi Stratford, Ann Hathaway şi multiplii ei iubiţi, la unele abstracte, „brutalizarea sufletului de către experienţă" sau asumarea unei poziţii polare, între „artistul adevărat" şi cel „fals", „masturbator" – ceea ce l-a condus pe un exeget la concluzia că, de pildă, „Mulligan e în întregime penis, în timp ce Russell e completamente vagin. Adevăratul artist e copulativ" (Ellmann, 1972: 87).

Marea întrebare a acestui capitol – care ilustrează la modul absolut structura de arhipelag a cărţii, alcătuit dintr-o însumare de insule ce pot funcţiona şi total independent – e de ce tăcutul, retractilul, monosilabicul Stephen Dedalus devine dintr-odată atât de vorbăreţ. Nu există o explicaţie psihologică a acestei metamorfoze, dar ar putea fi găsită una istorică, prin cercetarea faptelor anterioare. Capitolul *Scylla and Charybdis* poate fi descris drept o confruntare filologică (aşa cum ne anunţa Joyce însuşi, când stabilea că *literatura* e arta care tutelează episodul) între indivizi cultivaţi, dedaţi unor speculaţii despre legătura lui Shakespeare şi personajul său, Hamlet. Germenii discuţiei de acum fuseseră plantaţi încă din primul capitol, când Buck Mulligan îi vorbise lui Haines despre interpretarea originală a piesei shakespeariene de către Stephen:

„— Care-i ideea asta a dumitale cu Hamlet? îl întrebă Haines.

— Nu, nu, strigă cu suferinţă în voce Buck Mulligan. Nu sunt acuma la înălţimea lui Toma d'Aquino şi-a celor cincizeci şi cinci de raţiuni pe care le-a născocit ca să-şi sprijine teoria. Aşteaptă să bag câteva halbe în mine mai întâi.

Se întoarse spre Stephen spunând, pe când îşi trăgea în jos cu grijă vârfurile vestei trandafirii:

— Nici tu n-ai putea, la mai puţin de trei halbe, nu, Kinch?

— Chestia asta a aşteptat atâta vreme, spuse moale Stephen, aşa că mai poate să aştepte”.

Se pare că, la orele două ale prânzului, vremea mult-amânatei teorii sosise. Între timp, însoţindu-i pe jurnaliştii însetaţi, care acaparaseră materia narativă a capitolului *Aeolus*, Stephen înghiţise probabil cantitatea de alcool sugerată de Mulligan. Doar aşa se explică de ce fălcile sale descleştate emit un şuvoi, aproape de neoprit, de cuvinte şi idei. Transformarea se produce, aşadar, sub influenţa binefăcătoare a alcoolului. E mult spectacol şi încă mai mult exhibiţionism în demersul lui Stephen. Demonstraţia atât de erudită nu corespunde, de fapt, unor convingeri profunde ale personajului. Când, la sfârşitul lungului excurs prin viaţa şi opera lui Shakespeare, John Eglinton, iritat, îi reproşează că şi-a dezamăgit ascultătorii şi că reduce totul la un triunghi amoros, întrebându-l brutal: „Dumneata crezi în teoria dumitale?”, Stephen îi răspunde sec: „Nu”. Are perfectă dreptate să replice în felul acesta: ca poet, ca intelectual, Stephen nu e interesat să reconstituie cu acurateţe un scenariu cu puţine probe istorice: el vrea să construiască o metaforă ori poate o parabolă a felului în care funcţionează mintea creatorului.

Prin urmare, semnificaţia de ansamblu a fragmentului trebuie căutată în altă parte. Sau, mai precis, în alte părţi. Important e regimul metaforic al textului, *ceea ce nu se vede*. Desfăşurarea lui lexicală e de natură secundară. Joyce a stabilit drept agora dezbaterilor una din încăperile Bibliotecii Naţionale din Dublin. Opţiunea spune ceva despre climatul cultural irlandez de la începutul secolului al XX-lea, când, aflăm, clădirea din Kildare Street devenise „adevărata instituţie educaţională din Dublin pentru cei care nu urmau Trinity College, care avea propria sa librărie mare, şi nu University College, nici the Royal University. Acestea erau doar, aşa cum spunea Eugene Sheehy, simple comisii de examene” (Kellogg, 1974: 148). Prin urmare, o confruntare intelectuală lipsită de prejudecăţi îşi găsea acolo spaţiul de manifestare ideal. Intuiţia criticului citat mai sus, potrivit căreia „sufletul unui oraş e conversaţia lui”, e admirabil ilustrată de Joyce. Într-adevăr, în *Ulysses* se vorbeşte mult, se sporovăieşte cu spor, se delirează amplu, se dialoghează graţios, se bolboroseşte spornic, se îngaimă cu abnegaţie. Dar, parcă, nicăieri cu simţul mizei intelectuale devoalat de înfruntarea de la Biblioteca Naţională.

Specificul tehnic al capitolului, aşa cum l-a propus Joyce, ar fi dialectica. Adică abordarea plină de zel a realităţii, pe urma anticilor, din perspectiva unghiurilor contrarii. Cititorul e

servit, într-adevăr, din plin: afirmaţii şi refutări, sugestii şi ironii, fandări şi contraatacuri, argumente şi persiflări. Totul, cu bibliografia la vedere, ca între intelectuali versaţi: monografiile lui Georg Brandes (*William Shakespeare*, 1898), Edward Dowden (*Introduction to Shakespeare*, 1893, *Hamlet*, 1899) şi Sidney Lee (*A Life of William Shakespeare*, 1898) le-ar fi putut sta la îndemână, după cum există semne că Joyce însuşi avea o bună cunoaştere a cărţii intens speculative a lui Frank Harris (*The Man Shakespeare and his Tragic Life-Story*, 1909), născută din seria articolelor publicate în *The Saturday Review* cu doar patru-cinci ani înainte de „simpozionul" personajelor joyceene de la Biblioteca Naţională. Partea întâi a cărţii, *Shakespeare Painted by Himself,* pune pe tapet un subiect îmbrăţişat cu fervoare de toţi participanţii la turnirul declanşat aproape din senin, în ciuda eforturilor lui Thomas William Lyster, directorul lui National Library of Ireland, de a le oferi celor prezenţi condiţiile pentru a „se simţi în largul lor". Spre deosebire de tonul discuţiilor ulterioare, Luster încearcă să-şi impună propriul stil, caracterizat drept unul al *urbanităţii*.

Dacă, din punctul de vedere al tehnicii, *dialectica* este, într-adevăr, modalitatea dominantă a discursului, din punctul de vedere al formei Joyce pune laolaltă mai multe entităţi. Descrierea fericită a lui Robert Kellogg (el consideră că *Scylla and Charybdis* ar fi „un dialog socratic batjocoritor-eroic, combinat cu un fel de întrunire a quakerilor şi un adaos de şedinţă teozofică. El înfrăţeşte spiritul comic al *Norilor* lui Aristofan şi seriozitatea conversaţiilor lui Socrate" [Kellogg, 1974: 147]) nu epuizează însă o altă componentă a textului: verva lingvistică placată pe inepuizabila capacitate de reinventare a personajelor. De altfel, Joyce era deplin familiarizat cu studiile shakespearologice ale vremii, aşa cum o dovedesc cele optsprezece conferinţe şi articole susţinute şi publicate începând cu 1903.

Perfect controlat, textul e alcătuit din două părţi radical distincte. Prima jumătate se prezintă ca o construcţie lingvistică născută din dorinţa protagoniştilor de a-şi regiza cât mai bine recitalul intelectual bine asimilat. A doua – ca o coborâre în mintea lui Stephen Dedalus, o transcriere a proceselor psihice determinate de confruntarea cu adversarii. Asociaţiile libere de idei şi imaginile proiectate direct, fără intermedierea unei voci narative consistente, alcătuiesc o textură de-o extremă flexibilitate, alcătuită din două materii prime cvasi-incompatibile: o pedantă arheologie literară şi o explorare idiosincrasică a continentului gândurilor incomplet articulate şi a emoţiilor lui Stephen.

După opt episoade în care prim-planul fusese ocupat de Leopold Bloom şi naraţiunea primelor lui cinci ore din ziua de 16 iunie 1904, *Scylla and Charybdis* îi readuce în atenţie pe Stephen şi, ulterior, pe Buck Mulligan. Teatralitatea intrării în scenă a acestuia şi, implicit, schimbarea viziunii regizorale sunt marcate printr-un termen din sfera dramaturgiei: *entr'acte.* Din acel moment se adoptă o altă logică, protagoniştii se schimbă, iar locvacele Stephen redevine insul nesigur de sine, aproape umil, deposedat de atributele care-l făcuseră să strălucească în compania degustătorilor de subtilităţi literare adunaţi la Biblioteca Naţională. Această bruscă schimbare de decor interior pune şi problema ataşamentului lui Joyce faţă de propriile notaţii shakespeariene din articolele şi conferinţele primei tinereţi. Scriitorul se desparte, fără scrupule, de ele, lăsându-l pe Stephen într-un nemilos *off-side*, pradă dispreţului abia mascat al partenerilor săi şi sarcasmului fără perdea al lui Mulligan.

Episodul confirmă astfel şi faptul că identitatea personajelor a fost gândită, până în cele mai mici amănunte, încă de la început. În *Scylla and Charybdis* sunt confirmate nu doar însuşirile lui Stephen, ci şi potenţialităţile lui enunţate emfatic de Buck Mulligan. În oglindă, „nevăzutul" Leopold Bloom e obligat să-şi asume, rătăcind nevăzut şi insignifiant, statutul de Odiseu precar, anti-eroic şi degradat. Nu întâmplător, numele personajului din epopeea lui Homer e pomenit de două ori – firește, în contextul strict al discuţiei despre misterele creaţiei lui Shakespeare. Organul invocat fiind *creierul*, nu trebuie să ne mire salturile mortale din zona imaginarului în aceea a realităţii imediate. Întâmplările sunt fragmente dintr-o bătălie încrâncenată legată de *copyright*-ul asupra unor idei critice. Dar, pe coarda subîntinsă, întregul discurs e unul despre paternitate în general. Elementul care, într-un fel sau altul, îi leagă pe protagonişti şi face din relaţia Shakespeare-Hamlet o patetică acoladă a unor întâmplări de alcov se desprinde într-o sumă de cazuri particulare ale unui model generic.

Importanţa subiectului se impune prin faptul că, într-o împrejurare anume – în cazul de faţă, la Biblioteca Naţională –, un subiect privat devine public. Legătura dintre Bloom şi Stephen se conturează decisiv, fixată în ceea ce s-ar putea numi „rolurile de tată şi fiu epici" (Sherry, 2004: 48): ar fi vorba, aşadar, de verbalizarea indirectă, de abordarea prin ricoşeu a unei situaţii ce-i obsedează pe protagonişti în cel mai înalt grad – Bloom se află deja în căutarea unui fiu (evocarea frecventă a băiatului mort, Rudy, vorbeşte de la sine), iar Stephen adânceşte o temă în egală măsură teoretică şi

pragmatică: „tatăl ineluctabil" i se relevă, la sfârşitul capitolului.Văzându-l pe Bloom, Stephen are intuiţia concretă a absenţei care până atunci nu fusese decât o sumă de fulguraţii.

Dacă Bloom ajunge la Biblioteca Naţională epuizat fizic nu atât de experienţa hranei ingurgitate, cât de impactul devorator al acesteia asupra psihicului său, Stephen Dedalus „vine" direct din episodul *Proteus,* unde pierduse bătălia cu *ineluctabilul*. Prezenţa-absenţă a lui Bloom poate fi, aşadar, privită drept o binemeritată siestă. El se află, pentru o vreme, în Bibliotecă, dar nu participă în niciun fel la turnirul exegetic în mijlocul căruia străluceşte poetul despre a cărui creaţie aflăm că nu e decât un banal plagiat. Deocamdată, el se află sub tirul de ironii ale celor prezenţi. Curând va apărea şi proba care-l face un simplu epigon al scriitorilor naţionalişti irlandezi pe care, de fapt, îi detestă. Ce-l obsedează e să construiască, într-o tiradă plină de însufleţire, o „teorie estetică, să traseze un parcurs ingenios între Platon şi Aristotel, între teozofia lui A.E. şi materialismul lui Mulligan" (Henke, 1978: 65), reuşind totodată să-şi păstreze intacte propriile aspiraţii.

Efectul paradoxal – poate chiar pervers – al acestei abordări constă în transformarea capitolului într-o oglindă a întregului. Joyce se îndepărtează de firul narativ principal (cititorul ar trebui să ia cu necesara doză de precauţie ideea existenţei unei *poveşti* propriu-zise) pentru a da greutate şi consistenţă structurii metaforice a cărţii. Rolul unui asemenea capitol este de a sublinia importanţa fragmentului în raport cu întregul, aşa cum insula devine unitatea de măsură a arhipelagului. *Scylla and Charybdis* constituie etalonul înălţimii intelectuale până la care intenţionează Joyce să-şi ademenească cititorul. Cu toate acestea, micul tratat de arheologie shakespeariană propus nu e nici pe departe cel mai complex – din punctul de vedere al tehnicilor întrebuinţate – şi nici cel mai dificil. Dar tocmai plasarea lui strategică la mijlocul odiseei lui Leopold Bloom atrage atenţia asupra rolului de axă asumat de el în economia întregului.

Într-un mod subtil, Joyce întrebuinţează un procedeu similar celui din filozofia zen, din arta tragerii cu arcul: deşi are limpede conturată în minte ţinta, el priveşte în altă parte, permiţând astfel forţelor latente ale psihicului să se mobilizeze pentru atingerea scopului. Această metodă a *indirecţiei* fusese întrebuinţată şi de Joseph Conrad în prozele construite pe formula sertarelor în interiorul altor sertare. Privit pe orizontala deplasărilor lui Bloom, capitolul e cât se poate de opac, un teritoriu încă nemarcat pe hartă. *Hic sunt leones!* – s-ar putea exclama cu bune argumente, neuitând însă nicio clipă

că marele roman al lui Joyce e o extraordinară suprapunere de plăci tectonice narative aflate într-un echilibru în permanenţă instabil. Chiar dacă e prevăzut cu doi poli clar desemnaţi – Scila şi Haribda născute din imaginaţia pregătită să sfârtece (şi să asimileze) –, capitolul începe ambiguu şi se încheie ezitant. Ca nou Ulise, Leopold Bloom a reuşit să se strecoare printre cele două forţe contrarii, fără să-şi dea seama că energia unuia din poli va avea asupra lui o înrâurire fundamentală.

Declan Kiberd afirmă că, în ciuda faptului că pe parcursul episodului sunt discutaţi mulţi scriitori, „nimeni nu comite grava, nesociala ofensă de a deschide o carte" (Kiberd, 2009: 137). Nu găsesc cuvânt mai potrivit pentru a califica aserţiunea altfel decât o obtuzitate. Exegetul urmărea, probabil, să obţină un efect spectaculos, speculând printr-un silogism ieftin faptul că, într-adevăr, niciunul dintre preopinenţi nu ţine o carte *în mână* şi nu citează direct din ea. Dar absolut fiecare din ideile puse în joc provenea din lecturi mai mult sau mai puţin atente, fiind informaţii împrumutate din cărţi. Exemplelor date mai sus am putea să le adăugăm oricare din volumele publicate în epocă despre viaţa şi opera lui Shakespeare, pe care Joyce le cunoştea, fără îndoială. Avem aici, mai degrabă, un exemplu de *lateral thinking*, o încercare de a găsi soluţia unei probleme printr-o abordare „indirectă şi creatoare", aşa cum a fost această teorie imaginată de Edward de Bono.

Cărţile nu doar că nu lipsesc, ci prisosesc: prin ideile (adeseori contradictorii şi lipsite de congruenţă), prin titlurile şi mai ales prin conţinutul lor. Ele întreţin combustia unei confruntări ce se întinde, la un capăt, până la filozofii Antichităţii, iar la celălalt, la tipăriturile de pe care cerneala încă nu se uscase bine. Mai importantă însă decât această *bătălie a cărţilor* e chestiunea pe care deja am invocat-o: cum se explică spectaculoasa metamorfoză a lui Stephen? Invocarea *gândirii laterale* poate fi de ajutor în acest caz: *Scylla and Charybdis* reprezintă un al treilea şi, poate, decisiv pas în reinventarea lui Stephen. Primul fusese făcut odată cu decizia de a părăsi şcoala lui Deasy, al doilea, atunci când a scris catrenul pe dosul articolului primit de la directorul şcolii pentru a-l plasa presei.

În fine, al treilea – identificarea, fie ea şi tacită, a unui surprinzător tată. Tema *paternităţii* se înalţă, astfel, deasupra tuturor celorlalte subiecte ale episodului, chiar dacă modalitatea ei de manifestare continuă să fie confuză. Cititorul e invitat să combine fragmente de informaţii şi senzaţii pentru ca, urmându-şi intuiţia, să construiască un tablou coerent al întâmplărilor la care asistă în calitate de martor. În *Ulysses*, nu ne plasăm niciodată în *centrul* întâmplărilor, ci în *interiorul*

lor. Acest lucru se verifică şi în episodul *Scylla and Charybdis*, a cărui acţiune se desfăşoară într-o bibliotecă, *dar nu în sala de lectură.* Prin transformarea ei în loc de întâlnire, conversaţie şi confruntare cu iz intelectualo-monden, însăşi raţiunea de a fi a bibliotecii e deturnată. Totul pare răsturnat: Shakespeare e mai degrabă un personaj decât un autor, realitatea devine – sub bagheta magică a teozofilor – un mit aburos, istoria, o iluzie născută din ifosele unor visători rupţi de realitate, iar fiii şi taţii nişte entităţi *ineluctabile* aşteptând prilejul de a se întrupa în fiinţe cu o identitate precisă.

Prin miza apăsată pe valorile cuvântului şi ale tradiţiei culturale, *Scylla and Charybdis* e pandantul episodului *Oxen of the Sun*, a cărui dezlănţuire lingvistică orgiastică o anunţă cât se poate de limpede. Personajele nu sunt fiinţe cu o identitate (fie şi ficţională) precisă, ci purtătorii de cuvânt ai unui mesaj literar-cultural ferm individualizat. Biblioteca e locul unde toate personajele (cu excepţia lui Bloom) se simt în largul lor. Protejaţi de spiritul literei atotîntemeietoare, eroii lasă garda jos, îngăduindu-ne să-i vedem aşa cum sunt: histrionici, arogant-competenţi, opaci şi plini de energie confrontaţională. Stephen Dedalus acţionează asemeni unui sub-autor, ca beneficiar al unei francize literare, asumându-şi dreptul de a controla, cenzura şi reorganiza toate celelalte discursuri.

Hugh Kenner distingea drept trăsătură definitorie a capitolului o tehnică pe care Joyce urma s-o întrebuinţeze, pe o scară încă mai largă, în *Oxen of the Sun*: „În fiecare din cele două capitole ne aflăm în faţa unei suprafeţe verbale livreşti, a cărei tendinţă e să ne interzică pătrunderea în interior: în «Scylla» un mozaic de fraze shakespeariene, atribuibile conştiinţei dominante a lui Stephen, în «Oxen» o antologie cronologică a stilurilor de proză atribuibilă «minţii textului»” (Kenner, 1987: 111-112). Citatul, aluzia, parafraza, colajul, alegoria, mozaicul textual alcătuiesc astfel partea mediană a unui construct lingvistic perfect accesibil la suprafaţă (elementele culturale sunt la îndemâna oricărui cititor cu o cultură medie), dar impenetrabil în adâncimi. Sursa primei faţete se află în cascada de citate din Shakespeare ori legate de Shakespeare, în timp ce a doua se ancorează în mâlurile subconştientului lui Stephen, obligat să găsească o soluţie dilemei existenţiale prin crearea conştientă şi obstinată a unui silogism cultural.

Joyce şi-a făcut un titlu de glorie din sublinierea tehnicii întrebuinţate: *dialectica* despre care vorbea e, în fond, o *maieutică* perfect compatibilă cu formula de dialog platonician, prezentă în cel puţin două treimi ale capitolului.

Cu observaţia că Joyce nu caută adevărul, ci plauzibilitatea întâmplărilor percepute în oglindă: răsturnate, evenimentele sunt doar reflexul, când luminos, când întunecat, al unor situaţii-tip. Epifania tatălui nu se produce până la sfârşitul capitolului, în ciuda aprigei dezbateri din încăperea Bibliotecii Naţionale. În schimb, cvasi-absentul Bloom se relevă a fi avatarul excesiv-de-prezentului Shakespeare: aşa cum bardul din Stratford e înfăţişat drept prizonier al trioului alcătuit dintr-o soţie care-l înşală, un fiu mort şi o fiică prea energică, drama trăită de Bloom are nu doar aceleaşi surse, ci aproape aceiaşi protagonişti: Milly Bloom e neastâmpărata Susanna, Molly – Ann Hathaway, iar Rudy, Hamnet, mort şi el la o vârstă fragedă.

Teatralitatea capitolului se impune de la început. Micul univers al Bibliotecii Naţionale ni se înfăţişează drept o scenă pregătită pentru evoluţia unor actori gata încălziţi pentru a-şi spune rolurile. Cel dintâi ivit sub luminile rampei, în chip de herald, e bibliotecarul Thomas William Lyster. El pare să continue o discuţie despre relaţia dintre creatori şi personaje. Subiectul său îl reprezintă Wilhelm Meister, alter egoul ficţional al lui Goethe. Lyster vorbeşte pe-un ton blând (vocea lui parcă toarce), adresându-li-se cu delicateţe celor de faţă. Cuvintele care deschid capitolul (adjectivul *urbane* – „politicos", „gingaş", „elegant", „blând" – şi verbul *to comfort* – „a alina", „a mângâia", „a consola") indică existenţa unor antagonisme anterioare ale căror consecinţe negative el, în calitate de gazdă, dar şi de quaker, se simte obligat să le elimine ori măcar să le limiteze. Quakerii îşi asumaseră misiunea de a răspândi în lume prietenia (denumirea oficială a mişcării e, de altfel, The Religious Society of Friends), acţionând asemeni unor preoţi laici. Invocarea cărţii lui Goethe se leagă de faptul că Lyster tradusese în engleză capodopera romantismului german.

Semnele dezbaterii pur intelectuale sunt diseminate, aşadar, dintru bun început. Ne aflăm în plin *symposion*, cu teze, demonstraţii, conjecturi şi negări, desfăşurate într-un ritm ameţitor, ca într-un turnir al inteligenţei, când sabotate, când puse în evidenţă de strălucirea argumentelor. Fraternitatea dintre Wilhelm Meister (de fapt, însuşi Goethe) şi Hamlet corespunde filozofiei de bază a quakerilor: prietenia ca formă decisivă de manifestare a fiinţei umane. Atmosfera încurajează exprimarea sentimentelor nobile: chiar şi podeaua încăperii e „solemnă", iar sunetul deloc muzical al încălţărilor e parcă parte a unui lanţ aluziv în care sunt evocate două piese shakespeariene: *Twelfth Night*, pentru ieşirea în ritm de

*coranto* (dans renascentist în cinci timpi), şi *Julius Caesar*, pentru scârţâitul („neatsleather") pantofilor.

Construcţia stă, aşa cum indică deja lexicul de împrumut, pe o vastă reţea de aluzii şi sintagme preluate din texte literare mai vechi şi mai noi. Literaţii adunaţi pentru a-şi petrece împreună siesta se dovedesc a fi perfect echipaţi pentru schimburi intelectuale dominate de abstracţiuni, speculaţii şi argumente pur teoretice. Până şi ironiile îmbracă haina pretenţioasă a intertextualităţii, ca atunci când Stephen califică drept prostii aserţiunile lui Lyster sau când Eglinton îl îndeamnă să-şi găsească alţi companioni dacă va purcede la rescrierea lui *Hamlet*, de vreme ce avea nevoie de şase studenţi la medicină (cifră dragă lui W.B. Yeats) pentru a da la iveală o nouă variantă a *Paradisului pierdut* miltonian…

Personajele sunt însoţite de atribute livreşti: John Eglinton pare a fi avatarul unui erou mitologic (are ochii lucitori şi capul acoperit de un păr vâlvoi, ceea ce-l face să pară un faun), pe când A.E. (George Moore) e un *ollav* „cu ochi sfinţiţi" (ollav-ii erau, în Irlanda pre-creştină, echivalenţii profesorilor şi ai savanţilor). Apariţia lor e dublată de nota parodică a versurilor ce-i vin în minte lui Stephen, exemple de perfecţiune prozodică şi conţinut indecent. Destrăbălarea e, de altfel, la ea acasă pe tot parcursul episodului, dar mai ales în monologul tăcut al lui Stephen şi în cuvintele clar articulate ale lui Buck Mulligan. Deşi greu de observat, sub vălul shakespearian palpită filonul patetic-dramatic al identităţii irlandeze. Menţionarea lui Cranley, prietenul lui Stephen, face un racord la patriotismul fundamentalist şi la credinţa că doisprezece oameni hotărâţi ar putea salva Irlanda – aşa cum cei zece oameni cinstiţi din Biblie ar fi salvat Sodoma şi Gomora. „Kathleen cea cu dinţii ştirbi" trimite la piesa lui Yeats, *Cathleen ni Houlihan*, publicată în 1902, unde Irlanda, prezentată sub chipul unei femei bătrâne, deplânge pierderea celor „patru câmpii verzi", adică provinciile „tradiţionale" Ulster, Connacht, Munster şi Leinster. Ca şi cum adversităţile exterioare n-ar fi fost suficiente, trădarea stătea la pândă în chiar casa Irlandei.

Mintea lui Stephen, împins de împrejurări în prim-plan, continuă să fie bântuită de astfel de fantasme: ecouri ale declaraţiilor de dragoste de ţară, împletite cu poveşti de iubire romantice (*In the Shadow of the Glen*, a lui John Millington Synge). Trecerea spre tema principală a dezbaterii o face John Eglinton, care constată că „tinerii barzi irlandezi" n-au produs încă un personaj de dimensiunea lui Hamlet, creat de „saxonul" Shakespeare. Aşadar, tema ce părea pur livrescă se relevă a fi tot o parte a luptei irlandezilor pentru identitate.

Pentru A.E. – adică pentru George Russell – lucrurile sunt clare: în opinia lui, identitatea personajului nu are importanţă, fie că modelul lui Hamlet e Shakespeare ori regele Iacob I ori Essex (în cazul de faţă, ar fi vorba de Robert Devereux, al doilea conte de Essex şi contemporan al lui Shakespeare). Arta, potrivit lui A.E., „trebuie să ne reveleze idei, esenţe spirituale fără formă. Întrebarea supremă în ce priveşte opera de artă este din cât de adâncă viaţă izvorăşte". Pe această diagonală evoluează şi Platon, şi Hamlet, şi Shelley, şi pictorul Gustave Moreau, adică entităţile care pun „mintea în contact cu înţelepciunea veşnică". Restul sunt doar speculaţiile „învăţăceilor către învăţăcei". Cuvintele lui John Eglinton, care-l sprijină pe Russell, schiţează şi un discret conflict între generaţii: de o parte, exaltatul Stephen, de cealaltă, maturii instalaţi într-o viziune cuminte asupra istoriei şi culturii.

Partitura lui A.E., mai mult dedusă din monologul interior decât rostită, se constituie într-un mic ghid al teozofului amator: „spiritualul fără formă", „Tatăl, Cuvântul şi Suflul Sfânt", „Atoatetatăl", „Hiesos Kristos, magician al frumosului", „logosul care suferă în noi", Arval, „Numele Inefabil" (adică cel interzis rostirii, în cazul de faţă fiind vorba de Koot Hoomi, maestrul doamnei Blavatsky), „fraţii marii loje albe", „viaţa esoterică", „karma", „forma elementală", „oul ocult" se constituie într-un repertoriu plin de savoare al discuţiilor inspirate de „creştinismul esoteric" profesat de Helena Petrovna Blavatsky şi cercul ei teozofic.

Intrarea în scenă a lui Richard Best, unul din diriguitorii Bibliotecii, specialist în literatură franceză şi irlandeză, are valoarea apariţiei unui martor: „purta cu graţie în mână un carnet, nou, mare, curat, strălucitor". Tocmai se despărţise de Haines, care alergase să cumpere antologia lui Douglas Hyde, *Lovesongs of Connacht*, din care se inspirase Stephen Dedalus în scrierea poemului pe malul mării. Stephen debutează cu un atac frontal asupra lui Hamlet, acuzat a fi la fel de găunos sufleteşte cum sunt şi unele din monologurile lui Platon. La replica lui John Eglinton privind imposibilitatea de a-i compara pe Aristotel şi Platon, Stephen simte că trebuie să se pregătească pentru o discuţie temeinică, în care va fi obligat să „scoată din teacă pumnalele definiţiilor", adică să construiască un discurs inspirat de Aristotel, teoreticianul definiţiilor nominale şi al celor esenţiale. Drept încălzire, imaginează o frază relevantă pentru tipul de limbaj presupus de o astfel de abordare: „Cal-icitatea este ce-itatea atot-cal-icităţii". La fel şi definiţiile, în stil rebusistic, ale lui Dumnezeu („zgomot pe

stradă: foarte peripatetic") şi spaţiului („ceea ce trebuie dracului să vezi").

Prin Blake şi Dante, convocaţi în acest *symposion* mental, se construieşte rama intelectuală necesară demonstraţiei existente deja în mintea lui Stephen. Dar introducerea în subiect i se datorează lui Best, care-l evocă pe Mallarmé: într-unul din poemele sale în proză, el propune o ipostază memorabilă a prinţului danez: „Il se promène, lisant au livre de lui-même". Mallarmé descria, de fapt, afişul unui spectacol cu Hamlet la un teatru franţuzesc de provincie. Pentru ca asimilarea eroului să fie totală – certificându-i şi astfel universalitatea –, piesa poartă şi un subtitlu, afişul complet menţionând: *Hamlet ou Le distrait*. *Pièce de Shakespeare*. Comentariul ironic al lui Stephen e îmbrăcat în haină livrescă: îi continuă pe francezi citând o sintagmă din Rudyard Kipling, *the absentminded beggar* („un prăpădit cu gândurile aiurea"), completată cu un citat, nemarcat ca atare, din deja pomenitul Mallarmé: „exagerarea somptuoasă şi statică a unei crime".

În partea a doua a capitolului, energizată de sosirea lui Buck Mulligan, vom fi martorii unei „autoreflectări" mai puţin lirice, la antipodul plimbării în cursul căreia „Hamlet citea cartea despre sine". Posturii edulcorate, romantice Mulligan îi opune propria sa piesă, *Everyman His Own Wife* („Fiecare din noi e propria-i soţie"), anunţată de altfel de cupletul pornografic inspirat de Yeats, încheiat pe versurile „Înfricoşaţi de-nsurătoare/ Erau în stare doar de-o masturbare", al cărei subtitlu, „Laba în luna de miere (o imoralitate naţională în trei orgasme"), precum şi numele autorului, Ballocky Mulligan (Coiosul Mulligan) răstoarnă în mod scandalos savanta discuţie despre multiplele reflectări ale eurilor şi sinelor creatoare. Pentru Buck, lucrurile se rezolvă simplu, prin activarea oportună a genitalelor. Mulligan e un campion al trupului şi-al funcţiilor sale (îndeosebi de excreţie), spre deosebire de Russell, apărătorul însuşirilor sufleteşti.

Devoalarea propriu-zisă a subiectului se produce printr-un montaj de citate, începând cu cel al contemporanului lui Shakespeare, Robert Green, care-l numise „călău al sufletului", cu John Aubrey, care în secolul al XVII-lea îl descria drept „fiu de măcelar", continuând cu înregistrarea contabilicească a celor „nouă vieţi" pe care Hamlet le-ar fi luat pentru a-şi răzbuna tatăl. Aritmetica ne spune că ele erau doar opt, dacă-l includem pe melancolicul prinţ însuşi. Un critic a emis opinia că lista ar trebui să-l conţină şi pe fiul lui Shakespeare, Hamnet, posibilă sursă onomastică a faimoasei piese. Printr-un glisaj aleatoriu, mintea lui Stephen îl leagă pe Dumnezeu, aflat nu în ceruri, ci în Purgatoriu, de lagărele de

concentrare „cântate de domnul Swinburne” (în sonetul *On the Death of Colonel Benson*) şi de uniformele soldaţilor englezi din perioada războiului cu burii, percepuţi drept nişte „Hamleţi în kaki”. Walt Whitman îşi aduce şi el o contribuţie involuntară, convocat pentru expresia „ţipătul yankeu”, alipită deja întrebuinţatei sintagme „surâsul saxon”, parte a triadei blestemate, alături de „coarnele taurului”, „copitele calului”, de care irlandezul e dator să se păzească.

Stârnit de constatarea lui Eglinton, conform căreia viziunea obişnuită a piesei lui Shakespeare e cea de „poveste cu stafii”, Stephen îşi începe demersul maieutic, întrebând abrupt, „vibrând de energie reţinută”: „Ce este o stafie?”, pentru a plusa imediat: „Cine e regele Hamlet?”. În acel moment, zarurile au fost aruncate. Spectacolul exegetic poate să înceapă. El evocă atmosfera epocii, detaliul relevant şi „culoarea locală”, într-o clară strategie de seducere a auditoriului. Pentru a face faţă moriştii retorice a preopinentului, Stephen cere ajutor invocându-l pe Loyola. Cuvintele sunt aceleaşi din micul „roman” *Giacomo Joyce* („Ignatius Loyola, make haste to help me!” [Joyce, 1984: 5]), iar sensul lor trimite la Primul preludiu din *Exerciţiile spirituale*, referitoare la compoziţie. E atât de elocvent, încât nici nu mai are importanţă că citează greşit cuvintele regelui mort, adăugând numele Hamlet afirmaţiei „I am thy father’s spirit”.

Teoria lui Stephen nu e decât un ecou al concepţiilor unanim acceptate în secolul al XIX-lea, avându-şi originea în celebra interpretare a lui Goethe, potrivit căreia Shakespeare se proiectează, în Hamlet, pe sine: „Este oare cu putinţă ca actorul acela Shakespeare, stafie întru absenţă, şi înveşmântat în straiele Danemarcei îngropate, stafie întru moarte, rostindu-şi propriile-i cuvinte către un nume, numele propriului său fiu (dacă ar fi trăit, Hamnet Shakespeare ar fi fost geamănul prinţului Hamlet), e oare cu putinţă, vreau să ştiu, sau poate chiar probabil, că nu a tras sau presimţit concluzia logică a acestor premise: tu eşti fiul dezmoştenit: eu sunt tatăl ucis: mama ta este regina vinovată, Ann Shakespeare, născută Hathaway?”. Prin aceste cuvinte vorbeşte, aşadar, exegetica centrată pe biografie, pe relaţia dintre om şi operă. În schimb, Russell se poziţionează, asemeni lui Best, pe baricada exegetului interesat exclusiv de valoarea estetică. Restul e doar vorbărie pentru „scribii parohiei”.

Începând cu acest moment al dezbaterii, ironiile nerostite ale lui Stephen se înteţesc. Ele alcătuiesc un lanţ nesfârşit de citate – corecte ori deformate – ivite în replică la afirmaţiile preopinenţilor. În felul acesta, el le răspunde pe două voci,

luându-şi-l drept aliat pe cititor, care va aprecia replica muşcătoare şi contextualizarea plină de savoare – alunecând adeseori până în zona impudicului, ba chiar a indecenţei. Ele sunt dovada unei nestăvilite dorinţe de afirmare a eului, travestită în formula aristotelică a continuităţii sufletului şi a discontinuităţii identităţii corporale. „I, I and I. I." e o reprezentare aproape matematică a felului în care prin compunere şi, apoi, descompunere eul e simultan şi parte, şi întreg: „Dar eu, entelehie, formă a formelor, sunt eu prin memorie, deoarece exist prin formele mereu schimbătoare" („But I, enthelechy, form of forms, am I by memory because under everchanging forms").

Acronimul *A. E. I. O. U.* coboară însă brusc nivelul elevatei perspective filozofice, la cel al relaţiilor interumane: citarea unei propoziţii din capitolul *Nestor* („I paid my way") pregăteşte recunoaşterea dependenţei de A.E., de la care se împrumutase, admiţând prin această formă criptică starea de îndatorare. Cele cinci vocale trebuie, aşadar, citite în felul următor: „A. E., I owe you" („A.E., îţi sunt dator"), plasate în directă opoziţie la întrebarea inchizitorială a lui Eglinton, portstindardul shakespearologilor conservatori: „Vrei să spui că te pui de-a curmezişul unei tradiţii de trei secole?". În viziunea lui, invocarea lui Ann Hathaway e lipsită de semnificaţie, deoarece din punct de vedere literar „a murit înainte de a se naşte".

Cuvântul moarte se asociază, la Stephen, cu mama, cu datoria neplătită din pură încăpăţânare de fiu nerecunoscător: „Patul de moarte al mamei. Lumânarea. Oglinda acoperită cu pânză. Ea care m-a adus pe lumea aceasta zace acolo, cu pleoapele de bronz, sub câteva flori ieftine, *Liliata rutilantium*. Am plâns singur". Starea de spirit provocată de amintire explică vehemenţa replicii la opinia conform căreia Shakespeare ar fi făcut o greşeală căsătorindu-se cu Ann Hathaway, dar că şi-a răscumpărat-o, abandonându-şi familia: „Prostii, spuse Stephen aspru. Un om de geniu nu face greşeli. Erorile lui sunt voluntare şi sunt portaluri ale descoperirii". Cuvintele sunt, desigur, ecouri ale dialogului *Hippias Minor*, unde Socrate şi sofistul care dă titlul dialogului îi pun faţă în faţă pe Ahile şi Odiseu, ca forme ale polarităţii spiritului grec. Contrariat, Eglinton dă la iveală componenta anti-feminină a personalităţii sale, negând dreptul femeii de a participa la actul cunoaşterii. Faptul că Socrate a învăţat de la soţia lui, Xantipa, dialectica, iar de la propria-i mamă maieutica nu o ajută pe biata Ann Hathaway, condamnată aprioric la uitare.

Nici personajele din poezia şi piesele lui Shakespeare nu se bucură de-un tratament mai bun, deşi lor li se recunoaşte

măcar însuşirea de-a fi fost frumoase. Prin deducţie, însăşi Ann Hathaway trebuie să fi fost atrăgătoare, cu toate că şi-a folosit frumuseţea doar pentru a suci minţile inocentului băiat care avea s-o părăsească pentru a cuceri „lumea bărbaţilor”. Afirmaţia, fără bază istorică, potrivit căreia Shakespeare ar fi fost violat de Ann („Zeiţa cu ochi cenuşii care se apleca peste Adonis, tinerelul, prefăcându-se umilă ca să-l supună, ca prolog la gestul de sporire şi umflare, e doar o cumătră din Stratford, îndrăzneaţă şi ştiutoare, care-şi răstoarnă într-un lan de grâu amantul mai tânăr decât ea”) nu are decât rolul de a-i oferi lui Stephen prilejul de a-şi mărturisi frustrarea: „Şi rândul meu? Când? Haide!”. Dar cuvintele vor rămâne fără ecou.

Mica deviere de la subiect, provocată de plecarea lui A.E., readuce în prim-plan componenta teozofică a textului, suspendată de impetuoasa exegetică biografico-masculino-hamletiană. Menţionarea tratatului întemeietor al teozofiei, *Isis fără văl* („cartea lor în pali”) a doamnei Blavatsky, atrage după sine un şir de sintagme şi imagini împrumutate din limbajul adepţilor căutătorilor absolutului prin tehnici mistice. În contrapartidă, Best anunţă că George Russell se pregăteşte să publice o antologie a tinerilor poeţi irlandezi – cartea apăruse deja sub titlul *New Songs, a Lyric Selection*, ceea ce a pus exegeţilor o problemă: fie că Joyce greşise, fie că sugera lipsa de informaţie „la moment” a personajului. Înclin spre prima variantă. Menţionarea teozofilor e o stratagemă pentru a reveni la obsedanta chestiune a spiritului celtic, căruia îi lipsesc multe, dar mai ales „epopeea naţională”. În sinea lui, Stephen ştie că, între contemporani, nu există nimeni capabil să răspundă exigenţelor, în ciuda unor promisiuni. Din acest motiv, personajul care-i vine în minte e Cordelia, fata cea săracă („cea mai însingurată”) a regelui Lear, dar şi fantezistul dublet onomastic masculin, *Cordoglio*. (Numele *Cordelia* provine, pe filieră latină, de la „cor”, însemnând „inimă”, iar pe linie celtică-galeză, îşi are originea în *Creiddylad*, adică „giuvaerul mării”, pe când Cordoglio înseamnă, în italiană, „suferinţă adâncă”.) Invocarea acestor nume se constituie într-o concluzie poetică la o frustrare înrădăcinată etnic şi artistic.

Stephen profită de momentul de acalmie pentru a-i înmâna lui George Russell al doilea exemplar al articolului scris de Garrett Deasy, rugându-l să i-l transmită lui Harry Felix Norman, directorul lui *Irish Homestead*. După plecarea lui A.E., quakerul Lyster reaprinde discuţia, lăudând punctele de vedere ale lui Stephen. Ce-l interesează în primul rând e infidelitatea faţă de poet a lui Ann Hathaway. În lipsa argumentelor palpabile, tânărul Dedalus merge pe logica deductivă: „Unde e o împăcare, trebuie să fi fost mai întâi o

despărţire”. În timp ce Lyster rumegă fraza lui Stephen, acesta concentrează în câteva secvenţe rapid derulate viaţa lui Shakespeare, legându-le de cea a lui George Fox, fondatorul sectei disidente a quakerilor, faimos şi pentru felul în care convertise femei de joasă reputaţie. Ann Hathaway e inclusă în această scurtă explorare, surprinsă în existenţa dusă la New Place (reşedinţa lui Shakespeare de după revenirea la Stratford), de la femeia cândva atrăgătoare, la bătrâna „înspăimântată de mormântul îngust şi neiertător”, cu „un trup lălău şi necinstit”, căzută într-o religiozitate agresivă.

Complexitatea structurii capitolului e obţinută printr-un procedeu simplu: aproape fiecare replică rostită e completată, subminată ori chiar anulată, după caz, de comentariile tăcute exprimate de monologul interior al lui Stephen. De regulă, ele reprezintă un efort de abstractizare, formalizare şi recontextualizare a lucrurilor spuse ori a situaţiilor invocate în cursul confruntării dintre personaje. Însumate, ele alcătuiesc harta minţii lui Stephen, a unei inteligenţe speculative remarcabile, dar şi a unei fragilităţi şi sensibilităţi extreme. *Scylla and Charybdis* devine, astfel, o addendă a primelor trei capitole ale romanului, dedicate tribulaţiilor matinale ale tânărului profund marcat de problemele familiale şi dezamăgit de contextul social şi moral descoperit la întoarcerea din Franţa. Profilul său intelectual e mai apropiat de cel al filozofului decât de cel al poetului, aşa cum se observă din neobosita pasiune de a da un sens înalt chiar şi celor mai banale evenimente. Speculaţiile lui Lyster privind biografia lui Ann Hathaway îi prilejuiesc construirea unei rame desprinse parcă din *Metafizica* lui Aristotel (şi deja abordată în capitolul *Nestor*): „Aici el cântăreşte lucruri care n-au fost să fie: ce-ar mai fi trăit să înfăptuiască Cezar, dac-ar fi dat crezare prezicătorului: ce-ar fi putut să fie: posibilităţile posibilului ca posibil: lucruri neştiute: ce nume a purtat Ahile când a trăit între femei”.

Stephen e conştient că levitează între două lumi, una materială, palpabilă, şi alta alcătuită din „sicrie de gânduri”. Pentru el, ambele au egală consistenţă şi ocupă spaţii comparativ egale în activitatea lui mentală. Reflecţiile sale sunt abstracţiuni ce tind să încremenească în forma acut expresivă a aforismului ori sentinţei memorabile. Caracterul apoftegmatic e, de altfel, o marcă a întregului discurs practicat de Stephen Dedalus, chiar şi în situaţiile când o abordare simplă, banală ar fi fost îndreptăţită. Dezamăgirea lui John Eglinton că teoriile propuse de Stephen nu au spectaculozitatea anunţată de Buck Mulligan e tradusă în remarca acidă că retorica lui e împănată cu dubioase (sau aşa par!) referinţe

filozofice. Eglinton e prizonierul concepţiei potrivit căreia „Shakespeare este Hamlet”. Pentru a dărâma acest meterez al conservatorismului, Stephen atacă pieptiş, folosindu-se de meditaţiile despre viaţă şi moarte ale scoţianului William Drummond din *Flowers of Sion* (1630). Modalitatea aleasă de Stephen este, potrivit autorilor lui *Ulysses Annotated,* cea a „secularizării” (Gifford, Seideman, 2008: 218), adică a transpunerii în limbaj non-religios a discursului impregnat de trăiri mistice. Fragmentul e un exemplu strălucit al felului în care Joyce patinează, cu viteza luminii, dinspre limbajul colocvial spre stilul înalt, academic, fără a-şi pierde nimic din valenţele ironice:

„Aşa cum noi, sau maica noastră Dana, ne ţesem şi ne destrămăm trupurile, spuse Stephen, de la o zi la alta, cu moleculele lor mişcându-se ca pe-o suveică de ici colo, tot astfel artistul îşi ţese şi destramă imaginea. Şi aşa cum negul din dreapta pieptului meu este acolo unde era când m-am născut, deşi între timp întregul meu trup a fost ţesut din ţesătură nouă, iarăşi şi iarăşi, tot astfel, prin stafia părintelui neodihnit mă priveşte neclintit imaginea fiului mort. În clipa intensă a imaginaţiei, când mintea, cum spune Shelley, e un cărbune gata să se stingă, ceea ce am fost eu este ceea ce sunt şi ceea ce e cu putinţă să devin. Tot astfel, în viitor, sora trecutului, ar fi cu putinţă să mă văd pe mine însumi aşa cum stau acum aici prin doar reflectarea a ceea ce voi fi atunci”.

Best, posesorul unui echipament cultural precar, mult sub cel necesar confruntării dintre platonism şi aristotelianism, propus de Stephen în discuţia cu Eglinton, încearcă să mute discuţia în zona percepţiilor subiective: pentru el, Hamlet e un bărbat tânăr (noi ştim, din mărturia unuia din gropari, că prinţul are treizeci de ani, ceea ce, în vremea Renaşterii, echivala cu vârsta maturităţii depline), iar melancolia ar reprezenta un stigmat patern, pe când „pasajele cu Ofelia”, adică cele care conotează nebunia, ar proveni de la fiu… Stephen se amuză corectându-l în minte: „Le-a cam încurcat. El e în tatăl meu. Eu sunt în fiul lui”, ceea ce constituie un strălucit exemplu de dialectică obscură, şi nicidecum însemne ale „spiritului de reconciliere”, aşa cum îl vede Eglinton.

Discuţia se extinde, fără prea mare folos exegetic, asupra altor creaţii ale lui Shakespeare, unde forţa distructivă a timpului e principala temă a pieselor. Dacă *Venus and Adonis* şi *The Taming of the Shrew* conţineau indicii clare privind seducerea lui Shakespeare de către mult mai experimentata femeie, ultimele piese, de la *King Lear* la *Troilus and Cressida,* vorbesc despre o împăcare petrecută sub efectul dispariţiei „umbrei” şi al „îmblânzirii inimii”. Referinţa la

personajul Ulise din *Troilus and Cressida* – prima din două în acest capitol – este dovada unui subtil joc cu focul, accentuarea faptului că, în fond, n-ar exista legături clar demonstrabile între personajul homeric (prizat în variantă shakespeariană) şi protagonistul lui Joyce. De altminteri, în segmentul de faţă, Bloom pare să nu aibă niciun fel de identitate, fie ea mitologică sau civilă. El e o simplă piesă de decor.

Pline de suculenţă, monologurile interioare ale lui Stephen adaugă o substanţială doză de erudiţie şi libertate a gândirii. Cititorul îl sprijină, fără să-şi dea seama, nu pentru că argumentele lui ar fi mai solide, ci pentru că sunt mai numeroase: el vorbeşte simultan urechii cititorului şi minţii lui. Ne identificăm, inconştient, cu un personaj care ne îngăduie accesul nu doar la cuvintele lui, ci şi la întregul mecanism psihic din spatele lor. Ruminaţiile lui Stephen alcătuiesc un spectacol în sine, transcriind efervescenţa minţii supraîncărcate de referinţe livreşti, dar şi de-o persistentă afecţiune de natură sufletească. Transcrise grafic, probabil că itinerariile solilocviilor lui Stephen – fulgurante, haotice, dar având totodată o coerenţă şi o fervoare ideatică impresionante – ar alcătui o hartă psihică demnă de interesul marilor psihanalişti ai vremii.

Acceptând mănuşa aruncată de Lyster, Stephen atacă, într-un limbaj voit pedant, chestiunea identităţii omului de geniu, care judecă lumea exclusiv prin prisma propriilor experienţe „materiale sau morale”. Personajele lui Shakespeare poartă stigmatul suferinţei întipărite în fiinţa lui odată cu seducerea de către Ann Hathaway, fiinţa pe umerii căreia stă întreaga vină a unei vieţi nefericite:

„Încrederea în el însuşi îi fusese pretimpuriu ucisă. Fusese răsturnat într-un lan de grâu (lan de secară, ar trebui să spun) şi n-avea să mai fie niciodată victorios în propriii lui ochi, şi nici n-avea să mai joace izbândind în jocul de-a chicotelile şi de-a împreunatelea. Prefăcătoria dongiovannescă n-avea să-l salveze. Niciun triumf ulterior n-avea să şteargă prima înfrângere. Colţul mistreţului îl rănise tocmai acolo unde stă iubirea sângerândă. Dacă scorpia e doborâtă, tot îi mai rămâne arma nevăzută a femeii. Există, îl simt în cuvinte, un spin înfipt în carne, care-l împinge către o patimă nouă, o umbră mai întunecată a primeia, întunecându-i chiar şi propria lui înţelegere de sine însuşi. Şi tot o astfel de soartă îl aşteaptă, şi cele două furii i se unesc într-un singur vârtej”.

Un astfel de paragraf dovedeşte, între altele, cât de îndatorat îi este, stilistic, William Faulkner lui Joyce. O întreagă retorică a modernităţii s-a inspirat din abrupteţea

rostirii unor adevăruri despre cele mai inaccesibile unghere ale conştiinţei vulnerate. Făcând un pas mai în adâncime, Stephen se dovedeşte a aparţine el însuşi categoriei celor care, răniţi în dragoste, nu sunt altceva decât „strigoii omului ucis din punct de vedere sexual" (Blamires, 1996: 82). Splendid din punct de vedere literar, discursul e o speculaţie cu adâncimi filozofice despre relaţia dintre tată şi fiu. Mânat ca de un blestem, Shakespeare e dominat de propriul limbaj, îndreptat întotdeauna spre *înapoi*. Viziunea bardului înfrânt atât în viaţă, cât şi în creaţie e una din emblemele cele mai puternice sub care a fost pusă vreodată opera marelui poet din Stratford: „Se trage înapoi, obosit de creaţia pe care-a îngrămădit-o laolaltă ca să se-ascundă sieşi pe sine însuşi, câine bătrân care-şi linge o rană veche. Dar pentru că pierderea îi e lui câştigul, merge acum înainte către veşnicie în personalitatea-i neştirbită, neînvăţat de înţelepciunea pe care el a izvodit-o sau de legile pe care el le-a dat la iveală. Şi-a ridicat viziera. E stafie, umbră acum, vocea mării, voce auzită doar de inima lui, care este substanţă a propriei sale umbre, fiul consubstanţial tatălui".

Forma ermetic-poetică a exprimării, cu numeroase citate din Shakespeare, alcătuieşte o spectaculoasă reţea de semnificaţii privind relaţia dintre om şi creator. Artistul poate fi cunoscut doar prin produsul minţii sale, care e transformat într-un soi de eşapator existenţial. Nu ne aflăm departe de situaţiile intens abordate de psihanaliza clasică, unde o suferinţă iniţială devine centrul de greutate al unei galaxii de efecte dezastruoase, generate în lanţ. Punctul de rezistenţă al teoriei lui Stephen constă în identificarea lui Shakespeare cu fantoma bătrânului rege Hamlet, şi nu cu fiul îndurerat al acestuia. Forţa motrice a pledoariei lui Stephen Dedalus nu depăşeşte, de fapt, zona de confort a exegeticii de secol XIX, bine cunoscută lui Joyce, care o şi reflectă în propriile poziţionări din articolele şi conferinţele de tinereţe. (Spre exemplificare, v. Kellogg, 1974: 151-152.) Ea are însă şi o importanţă certă în perspectiva unui studiu psihologic al onestităţii lui James Joyce în raport cu propriile surse şi cu evoluţia gândirii sale. Se observă că asemănarea dintre Joyce şi junele Dedalus e cel puţin la fel de complicată precum aceea dintre Shakespeare şi Hamlet.

Sosirea lui Buck Mulligan echivalează cu o cădere de cortină peste prima parte a unui spectacol încheiat cu un rezultat indecis. Mulligan pune punct discuţiilor desfăşurate în absenţa sa, anunţând, indirect, modificarea sensului demonstraţiei. Stephen resimte din plin ameninţarea, întâmpinându-l prin rostirea, în gând, a replicii lui Ahab, din Cartea Întâi a Împăraţilor (1 *Regi*): „Găsitu-m-ai, o, tu,

vrăjmaş al meu?”. La fel de sugestivă ar fi şi continuarea replicii, adică răspunsul lui Ilie Tişbitul: „Te-am găsit, pentru că te-ai vândut ca să faci ce este rău înaintea Domnului”. Apariţia lui Mulligan, care marchează *entr-actul* piesei jucate fără spectatori, aduce o componentă demonică într-un peisaj dominat până atunci, în exclusivitate, de elegante încrucişări de spade.

Paiaţă diavolească (are „un chip neruşinat” şi poartă „haine bălţate”, iar gesturile lui au ceva grotesc: „salută cu pălăria de Panama ridicată ca un sceptru de măscărici”), Buck modifică aproape instantaneu ordinea lucrurilor – readucându-i pe combatanţii metafizici în realitatea imediată. Stephen sesizează alunecarea în contingent, invocând telegrama pe care i-o trimisese şi pe care Buck avea s-o comenteze ulterior în termeni sarcastici. El aparţine, desigur, „stirpei batjocoritorilor”, alături de pseudo-profeţii şi anarhiştii citaţi pentru a da un lustru nobiliar evoluţiei lui Buck, altminteri mai apropiat ca prestaţie de claunii lui Shakespeare. Pentru a sublinia distanţa de la esenţă la aparenţă – adică neseriozitatea de fond a tot ce face Mulligan, descris, ad-hoc, drept „pseudo Malachi”, adică drept fals profet –, Stephen recită în gând o variantă parodică a Crezului apostolicesc, încununat de intonarea imnului *Gloria in excelsis Deo.*

Confirmându-şi renumele, Mulligan se referă, mai întâi, la fantoma regelui Hamlet drept „the gaseous vertebrate” („vertebratul gazos”), iar mai apoi, când „quakerul bibliotecar” îl descoase legat de o eventuală teorie proprie privindu-l pe genialul poet şi dramaturg, cu nedezminţita-i impertinenţă, Buck replică: „Shakespeare? Mi se pare c-am auzit de numele ăsta”. Savurând efectul cuvintelor asupra asistenţei uluite, el adaugă, sporind stupoarea: „[E] Tipul care scrie ca Synge”. El face, de fapt, aluzie la exagerarea lui Yeats, care spusese că poetul, dramaturgul şi prozatorul, promotor al culturii irlandeze tradiţionale, e un al doilea Eschil. Readucând discuţia pe tărâmul speculaţiilor cât de cât raţionale, Eglinton evocă succesul piesei *Hamlet*, jucată de peste patru sute de seri la rând, rolul titular fiind asumat de o femeie. Intrând în joaca lui Buck, el se întreabă: „Nu se găseşte nimeni să-l facă irlandez?”.

Prezenţa lui Mulligan animă dintr-odată discuţiile: e pomenit un misterios W.H., Willie Hughes, lansat în lume de Oscar Wilde (probabil nimic altceva decât un acronim pentru Will Himself, Însuşi Will, după cum omofonia *Hughes*/*hues* e parte a fermecătorului joc de artificii lingvistice în care s-au prins deodată toţi cei de faţă), în timp ce în mintea lui Stephen se derulează diverse imagini şi senzaţii legate de situaţia în

care se află – sunt pomenite inclusiv cele trei pahare de whisky băute din banii primiţi de la şcoală. Simţind că pierde prim-planul, Buck Mulligan pune la bătaie telegrama trimisă de Stephen, pe care o compară cu o „bulă papală”. Textul pare extras din paradoxurile lui Oscar Wilde („Sentimental e acela care ar vrea să se înfrupte fără a-şi asuma datoria imensă a lucrului înfăptuit”), dar e o adaptare după George Meredith.

Buck pune şi o întrebare aparent fără sens, referitoare la conţinutul telegramei („De unde l-ai furat şi pe ăsta?”), transmiţându-i cu subtilitate mesajul că a ghicit sursa poeziei compuse pe malul mării. Ambalându-şi cuvintele într-un ton persiflant, din care nu lipsesc apelativele amoroase („mister honey” şi „mavrone”, din irlandezul „mavourneen”, care înseamnă „dragostea mea” sau „iubirea mea”), Buck îi transmite lui Stephen şi mesajul că Synge umblă să-l bată pentru imaginara vină de „a-şi fi lăsat udul pe uşa lui de la intrare”. Stephen îşi aminteşte de întâlnirile – neplăcute – cu Synge la Paris, ecou al conversaţiilor lui Joyce însuşi cu Synge la restaurantul ieftin din strada Saint-André-des-Arts, în care se amestecă aleatoriu imagini din mitologia celtică şi citate din Shakespeare.

Sosirea lui Bloom curmă acest curs al discuţiilor. Politeţea lui Lyster, care se oferă, serviabil, să pună la dispoziţia „siluetei răbdătoare” toate gazetele de care are nevoie, e spulberată de puseul antisemit al lui Buck Mulligan. Acesta îl califică pe Bloom drept un „sheeny” (termen peiorativ pentru evreu), numindu-l, cu un stereotip xenofob, Ikey Moses („Iţic Moise”). Buck mai spune că îl întâlnise la muzeu, unde, cu perversitate, se holba cu ochi „palizi galileici” la „despicătura ei din mijloc”. Ca şi cum calificativul de obsedat sexual n-ar fi fost suficient, Buck afirmă că e „mai grec decât grecii”, adică dedat pederastiei. Trecând cu eleganţă peste izbucnirea xenofobă a lui Mulligan, Lyster readuce discuţia în zona exegeticii shakespeariene, arătându-şi interesul faţă de doamna S., adică Ann Hathaway. Înarmat pentru dezbatere, Stephen redevine conferenţiarul doct de dinaintea sosirii lui Buck.

Rolul lui Mulligan e însă unul mai complex. Cele două acuzaţii lansate de el, şi anume că Shakespeare ar fi murit din cauza excesului de alcool, şi a doua, preluată de la Dowden, referitoare la pederastia bardului, joacă rolul unor adjuvanţi textuali. Ele diminuează caracterul acut teoretizant al textului, fluidizând şi oferind necesara profunzime umană unui demers sufocat de propria sa perfecţiune formală. Alături de Leopold Bloom, apariţie tăcută şi misterioasă, gregarul Mulligan e mesagerul lumii exterioare, făcând un racord la spaţiul vital al

străzii – un memento în care trebuie citită sugestia că există viaţă şi dincolo de pereţii Bibliotecii Naţionale, că Dublinul e o construcţie umano-arhitectonică imprevizibilă, care nu poate fi redusă doar la statutul de oraş-geamăn al miticului Stratford, dominat de umbra Marelui Will.

În rezumat, el susţine că Shakespeare e înşelat de nevastă, aşa cum o dovedesc unele din piesele sale, inclusiv şi mai ales *Hamlet*, unde obsesia căsniciei maculate e una din cauzele majore ale nebuniei personajului titular. E adevărat că Shakespeare e şi „îndrăgostitul respins din sonete". Numai că există o diferenţă majoră între cele două situaţii: sonetele vorbesc despre o „dragoste care nu îndrăzneşte să-şi spună numele" – adică homosexualitatea –, referindu-se la poetul îndrăgostit de lordul de care e îndrăgostită „cocheta de la curte care i-a dat cu piciorul". Ann Hathaway nu e nici pe departe o Penelopă care-şi aşteaptă, apărându-şi onoarea, soţul. În cei treizeci şi patru de ani de când se căsătorise cu Shakespeare, până la moartea acestuia, numele ei nu e pomenit decât de două ori: o dată pentru că împrumutase patruzeci de şilingi de la un angajat al tatălui ei şi a doua în testamentul poetului-dramaturg, prin care i se lăsa „patul mai puţin bun".

Argumentelor de natură economică, legală şi psihologică ale lui Lyston şi Best, buni cunoscători ai epocii elisabetane şi ai cutumelor sale, Stephen le răspunde uzând de pedanteria – nu lipsită de o fină ironie – a celui care stăpâneşte şi el domeniul luat în discuţie. Shakespeare nu iese prea bine din exemplele de egoism, neruşinare şi lipsă de caracter invocate cu o secretă satisfacţie. Răutăcios, lipsit de caracter, imoral, bardul e prezentat în lumini puternice, dar deloc prietenoase. Sesizând intenţiile umoristice ale lui Stephen, Eglinton îl provoacă să demonstreze că bardul a fost evreu, ceea ce poetul în devenire face, construind un excurs savant în care sunt invocaţi Toma d'Aquino şi Buck Mulligan, trecuţi prin filtrul prozodiei lui Synge, astfel încât pornind de la avariţia presupusă a lui Shakespeare ajunge la concluzia că poetul din Stratford ar fi avut însuşirile necesare pentru a-şi adjudeca şi o astfel de identitate.

Antipatia faţă de Ann Hathaway nu se domoleşte nicio clipă. La bătrâneţe era aproape bigotă, un fel de „Venus ajunsă să-şi strâmbe buzele în rugăciune", simţind – în limbajul preţios al lui Stephen – „remuşcătura duhului lăuntric", într-o epocă, cea a iacobinilor, „a curviei istovite care mai orbecăie după zeul ei". Însă adevărata, marea obsesie a lui Stephen – şi a textului – e cea privitoare la tată. Nu doar Stephen, ci şi Eglinton are o relaţie complicată cu genitorul său, „un vajnic pedestraş irlandez, zdrenţuit, zdrelit, cu părul zburlit, cu

izmene cu punguliţă şi prohab cu bumbi, iară ciorapii lui în peticuţe bălţaţi de mâzga a zece păduri, şi cu ciomagul pădureţ în mână”. Tânărul Dedalus continuă să sufere din cauza amintirii mamei muribunde, dar e nevoit să recunoască, în acelaşi timp, că „tatăl e un rău necesar”. Shakespeare scrisese Hamlet la scurtă vreme după moartea tatălui, când, copleşit de griji, „un bărbat cărunt”, mai avea de măritat şi două fete. Cine ar admite că Shakespeare e Hamlet ar trebui să accepte că mama lui Shakespeare, o femeie de şaptezeci de ani, este „lasciva regină” daneză, Gertrud, ceea ce, firește, e o absurditate.

Dimpotrivă, paternitatea „e o fundaţie mistică, o succesiune apostolică, de la singurul zămislitor la singurul zămislit”. Luat de avântul retoric, Stephen (care, în gând, se ceartă pe sine: „Unde dracu’ baţi?”) conchide: „Paternitatea poate fi o ficţiune legală. Cine e tatăl oricăruia din fii pentru ca oricare din fii să trebuiască să-l iubească sau să-i iubească pe oricare din fii?”. Aberaţiile sexuale evocate („fiii cu mamele, bărbaţii cu fiicele, surorile lesbiene, iubirea care nu-ndrăzneşte să-şi spună numele, nepoţii cu bunicile, ocnaşii cu gaura cheii, reginele cu taurii de montă”) sunt doar alternative la adevăratul conflict, cel prin care naşterea fiului determină „declinul tatălui” – şi chiar mai mult de-atât, declanşarea unui proces în urma căruia relaţia dintre cei doi se transformă într-una de duşmănie.

Coborând încă mai adânc, în subterane psihanalitice, Stephen aduce o contribuţie spectaculoasă la un subiect care se dovedeşte, cu fiecare clipă, un pretext al speculaţiilor năstruşnice, dar hrănite intens cu bibliografie prestigioasă. Pornind de la Sabellius, care „susţinea că Tatăl este El Însuşi şi Propriul Său fiu”, defineşte „comedia erorilor” din *Hamlet* în termenii unei harababuri identitare: când scrie piesa (el sau unul din cei presupuşi a fi „adevăratul Shakespeare”, adică Rutland, Bacon ori Southampton), „el nu era tatăl propriului său fiu, ci nemaifiind un fiu acum, era şi se simţea fiind tatăl întregii sale stirpe, tatăl propriului său bunic, tatăl nenăscutului său nepot care, în virtutea aceluiaşi argument, nici nu s-a născut vreodată, căci natura, aşa cum o înţelege domnul Magee, are oroare de perfecţiune”. Demonstraţia continuă pe latură feminină, unde situaţia nu e cu nimic mai simplă: nu doar soţia e modelul unor personaje (în *Antoniu şi Cleopatra*, *Troilus şi Cresida*, *Venus şi Adonis*), ci şi mama („moartea ei i-a adus scena cu Volumnia din *Coriolanus*”), iar nepoata e Perdida, Miranda şi Marina.

Simţind fundătura spre care şi-a împins eroii, Joyce propune o manevră eficace, transformând confruntarea într-un

dialog dramatic, aducând sub luminile rampei alte personaje: fraţii lui Shakespeare, Edmund şi Richard – eroi de piesă şi ei –, figuri sinistre în *Regele Lear*, piesă pe care Shakespeare o scria chiar pe când Richard-fratele murea. Motivaţia ostilităţii extreme e simplă: aceştia fuseseră amanţi ai lui Ann Hathaway. După aceeaşi logică, bardul şi-ar fi ascuns numele – „aşa cum pictorul în Italia demult îşi punea chipul său în vreun colţ mai întunecat al pânzei" – în personaje secundare, în figuranţi sau în clauni. El e, într-o metaforă plastică, „adolescentul din actul întâi şi bărbatul din actul cinci", e „şi codoaşa, şi încornoratul", iar „intelectul său nemilos este Iago, încornorat şi înnebunit fără încetare voind ca maurul din el să sufere…". Soluţia de compromis, propusă de Eglinton („El este şi stafia, şi prinţul. Este totul în toate"), încheie, de fapt, marele scenariu exegetic în care Stephen a strălucit nu doar în textul rostit, ci şi în nenumăratele *aparté*-uri pline de patetism, umor, sarcasm, autocompătimire şi cinism.

Dezbătută pe larg, tema fraţilor (care e şi un „mit irlandez", potrivit lui Richard Best) e considerată esenţială pentru a explica ura (sau dispreţul) faţă de soţia căreia n-a catadicsit să-i lase drept moştenire nici măcar un pat bun. Eduard şi Richard ar fi devenit, în absenţa soţului plecat, amanţii nevestei cu înclinaţii de seducătoare. Fratele „fals", „uzurpator", „adulterin" ar avea un rol atât de important în piesele lui Shakespeare tocmai datorită rănii nevindecate din inima lui provocată de drama de familie. La fel şi tema exilului, a surghiunului de acasă, care se constituie în păcate originare şi explicaţii ale „înclinaţiei spre rău" detectate de Stephen. Ieşirea din scenă a lui Shakespeare ar rezolva enigma care-l înconjoară: deodată cu el, mor atât Hamlet tatăl, cât şi Hamlet fiul: „El a găsit în lumea de afară ca fiind actuale cele ce în lumea dinlăuntru erau posibile".

Dacă în capitolele anterioare Stephen se înfăţişa drept un erou căzut, un Icar de după prăbuşire – întru totul ca în *Scylla and Charybdis*, unde figurează drept un nagâţ (*lapwing*) –, incursiunea în misterele creaţiei bardului din Stratford anulează vechea identitate, ajungând un adevărat Daedalus, adică un meşter încununat de succes. Renunţând la subalterna postură filială, el devine, în filigran, propriul său tată, reluând *ad infinitum* metafora dominantă a capitolului.

Ca într-o veritabilă demonstraţie clasică, Stephen încheie cu o concluzie în stilul finalurilor moralizatoare ale unora din piesele lui Shakespeare: întâmplările la care am asistat sunt măcar memorabile, dacă nu şi demne de urmat: „Fiecare viaţă e alcătuită din multe zile, zi după zi. Umblăm prin noi înşine, întâlnind tâlhari, fantome, uriaşi, bătrâni, tineri, soţii, văduve,

cumnaţi. Dar întotdeauna întâlnindu-ne cu noi înşine. Dramaturgul care a scris un in-folio al lumii acesteia şi l-a şi scris prost (El ne-a dat întâi lumina şi soarele abia două zile mai târziu), stăpânul lucrurilor care sunt, pe care cei mai romani dintre catolici îl numesc *dio boia*, zeul călău, este fără îndoială totul în toate în toţi dintre noi, rândaş şi măcelar, şi ar putea fi şi codoş şi încornorat; doar că, în economia cerurilor, întrevăzută de Hamlet, nu mai există căsătorii, l-a slăvit pe om, înger androgin, fiindu-şi soaţă lui însuşi".

Această viziune postmodernistă – aproape banalizată azi de practicile sociale acceptate pe scară largă – e dovada supremă a despărţirii lui Stephen de cele trei secole de conformism şi predictibilitate în interpretarea unei opere şi-a unei vieţi în care imaginarul şi realitatea îşi arogă, pe rând, drepturi altminteri greu de validat. Faptul că iconoclastul Buck Mulligan susţine printr-un dublu *eureka* finalul în forţă al unei disertaţii în care, dezamăgit, Eglinton vede doar „un triunghi franţuzesc" e confirmarea triumfului viziunii noi asupra celei vechi. Maliţios, Stephen, devenit brusc interesat de exploatarea materială a activităţii intelectuale, îi spune că poate să publice, pentru o guinee, discuţia. Pentru Stephen însă, confruntarea literară n-a făcut decât să adauge un nou cerc oboselii şi dezamăgirii faţă de tot ce-l înconjoară. Îi rămâne doar râsul amuzat-sardonic faţă de spectacolul pe care, ca orice cabotin, Buck Mulligan îl scrie, regizează şi interpretează cu diabolică vervă.

Salvarea – în imediat, dar şi simbolic – vine din partea personajului absent, a lui Bloom, pe care Buck, purtând cu sine „manierele de Oxenford", adică obsesia homosexuală, îl înfăţişează, grotesc-hiperbolic, „cu o spaimă bufonă", drept un „jidov rătăcitor" pregătit să-l devoreze: „I-ai văzut ochii? Se uita la tine poftind la tine. Mi-e teamă pentru tine, bătrâne marinar. O, Kinch, eşti în primejdie. Fă-ţi rost de-o apărătoare la fund". Cele două sintagme prin care e descris Bloom – „jidovul rătăcitor" şi „bătrânul marinar", aceasta din urmă aparţinând faimosului poem al lui Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner* – sunt metafore ale neaşezării, ale profunzimilor psihice tulburate. Când, pe strada Kildare, Stephen şi Buck merg în urma lui Bloom, ei văd nu o fiinţă umană, ci un decupaj aproape abstract: „spatele negru" care se deplasează cu „pas de pardos". Imaginea felinei se asociază din nou cu cea a lui Bloom, a cărui moliciune nu lipsită de ambiguităţi încurajează regresia prudentă în sfera conceptelor blânde („lasă-ţi strădaniile", îşi spune, cu o sintagmă din Blake, eroul).

Tentaţia compromisului, care îi dăduse ghes de câteva ori pe parcursul discuţiilor contradictorii din Bibliotecă, a împăcării cu lumea, reprezintă o ultimă şi decisivă evocare a lui Shakespeare, cel din *Cymbeline,* înţeleptul resemnat. Din această pace melancolică, înrădăcinată în tradiţia druidă, se vor ivi germenii victoriei târzii, dar decisive: din transformarea, prin hierofanie, a „pământului larg" în „altar". În felul acesta, totul devine sacralitate, iar protagonistul îşi vede confirmate profeţiile tocmai prin strania întâmplare de a nu fi fost dovedite chiar atunci, pe loc, ineluctabil şi definitiv.

# A zecea insulă:
# Oamenii din Dublin surâd agresiv

Principalul talent al lui Joyce revelat de capitolul *Wandering Rocks (Stâncile rătăcitoare)* e cel de maestru-păpuşar. Textul excelează în arta *manevrării* personajelor, în rafinata sincronizare a deplasării acestora prin labirintul de străzi, instituţii, sunete, stări, sentimente, senzaţii armonic-dizarmonice din perimetrul geografic al Dublinului. Dacă prima jumătate a cărţii culmina, în *Scylla and Charybdis*, prin ceea ce Richard Ellmann numea *summa aesthetica* a lui Stephen, adică „sinteza încercărilor lui juvenile de a converti creştinismul dintr-o dogmă într-un sistem de metafore" (Ellmann, 1972: 90), odată cu *Stâncile rătăcitoare* romanul pare înghiţit de *vidul* unui „mediu ostil" (aşa cum îl definea Joyce însuşi în schema Linati).

Protagonist al primelor trei capitole şi vedetă neaşteptată al celui de-al nouălea, Stephen Dedalus reprezintă filonul

speculativ, teoretizant, obsedat de abstracţiuni al romanului. Drama personală – tragismul relaţiei cu mama şi complexele faţă de un tată pe cât de autoritar, pe atât de iresponsabil – îl împinge într-o zonă a imaginarului pur, unde elementele clasice sunt convertite în realităţi impalpabile, dar perfect definibile: artistul e rezultanta spirituală a unirii trupeşti a celor două entităţi sexuale opuse. Deodată cu acesta se naşte şi cuvântul, definit drept „spirit încarnat" (Ellmann, 1972: 90), adică un dublet gata să ia cu asalt cele mai ascunse unghere ale fiinţei umane. Opera de artă îşi probează astfel capacitatea de a exista în sine, depăşindu-şi datele imediate ale conştiinţei şi prezenţei fizice.

*Wandering Rocks* se înfăţişează, în lumina celor de mai sus, drept o negare violentă a întregului parcurs de până acum. Chiar dacă spectacolul propus de Joyce se desfăşurase pe două planuri generale (cel al conştiinţei lui Bloom şi al subconştientului lui Stephen), el viza o dimensiune ascendent-constructivă. Tot ceea ce fusese excavat din mintea personajelor avea sens, profunzime şi consistenţă: ca în paradoxul hamletian, nebunia se dovedea capabilă să-şi creeze o metodă de exprimare, sustrăgându-se premiselor care au făcut-o posibilă. Acum, printr-o singură lovitură, lumea explodează, coerenţa se frânge şi imaginea de ansamblu e primejduită de precaritatea cioburilor reflectante din care e construită. Mini-bătălia exegetică privind numărul fragmentelor şi semnificaţia lor e secundară în raport cu înţelesul întregului. Se vorbeşte fie de optsprezece entităţi şi o *coda* (teoria celor care văd în acest capitol structura în miniatură a celor optsprezece episoade ale romanului *Ulysses*), fie de şaptesprezece segmente plasate între o introducere şi un segment conclusiv, fie de nouăsprezece episoade independente, funcţionând însă ca o metaforă a romanului *Ulysses*. Potrivit altor opinii, capitolul nu e doar o „condensare" a romanului, ci şi o mini-hartă a Dublinului. Dacă în mintea cititorului oraşul devenise deja un megalopolis ale cărui dimensiuni gigantice populau subconştientul personajelor, *Wandering Rocks* redimensionează totul la scară mică, dacă nu chiar microscopică.

La un alt nivel, episodul reprezintă amplificarea unor întâmplări care în *Odiseea* lui Homer apar ca potenţialitate: *stâncile rătăcitoare* sunt un posibil itinerariu menţionat de Circe în Cântul al XII-lea, pe care Odiseu şi tovarăşii săi ar putea să-l străbată drept alternativă la Scila şi Haribda. „Stâncile înalte" sunt izbite de „talazuri/ de-ale Amfitriei cea cu ochi albaştri" şi distrug orice pasăre ori corabie imprudente ce se abat pe acolo. Numai Argo-ul lui Iason a reuşit să treacă

de ele nevătămat, ajutat fiind de Hera, îndrăgostită de comandantul vasului. Joyce a împrumutat metafora „mediului neprielnic", extinzând-o la comportamentul personajelor, dar făcând din ea şi o emblemă a convoiului Viceregelui printr-un oraş unde puterea pe care-o reprezenta, Marea Britanie, era privită cu ură.

Abandonând modelul strict homeric (aşa cum abandonează, pe moment, şi odiseea lui Bloom), Joyce pare mai apropiat de *Argonautica* lui Apollonius din Rhodos, unde trecerea printre stâncile agresive, Simplegadele, e prezentată în amănunt. Acest fapt încurajează ipoteza potrivit căreia relaţia dintre romanul lui Joyce şi epopeea lui Homer trebuie privită nuanţat, ba chiar cu precauţie: povestea de dragoste propriu-zisă e însoţită de numeroase infidelităţi. Aşa cum capitolul referitor la Shakespeare e îndatorat unei bibliografii ce transcende cadrul homerologiei, tot astfel textul romanului stabileşte o multitudine de racorduri la spaţii culturale ce depăşesc zona, definită drept centrală, a tradiţiei homerice.

Într-un sens metaforic, *Wandering Rocks* joacă totuşi un rol în constituirea structurii romanului – sau, mai precis, în anunţarea destructurării radicale a discursului în partea a doua a cărţii, după ce partea întâi se constituise într-un crescendo construit pe un schelet narativ (relativ) coerent. Dislocarea textului va reprezenta, începând cu acest moment, principala preocupare a autorului. Perfect conturate, subcapitolele reprezintă modalităţi de a sublinia importanţa fragmentului în raport cu întregul. Nu întâmplător, una din primele viniete puternic vizuale şi emoţionale este cea a marinarului cu un singur picior – greu de găsit o metaforă mai puternică a dezmembrării textuale, cu subtile trimiteri la „profesia" lui Odiseu, cea de navigator pe mările pământului.

Odată cu fărâmiţarea textului, asistăm şi la o dislocare a timpului, la o deraiere aproape incontrolabilă a schemei temporale pe care, pe de altă parte, Joyce o construise cu infinită atenţie la detaliu, dar pe care, prin plonjeurile în memoria personajelor, o anulează aproape în totalitate. În episodul de faţă, lucrurile par confuze pentru că naraţiunea se constituie din înregistrarea contabilicească a mişcării, gesturilor şi conversaţiilor dintre personaje. Adică din spiritualizarea spaţiului. Or, autorul îşi gândeşte discursul în funcţie de scopul său momentan: şi anume, senzorializarea dimensiunii spaţio-temporale. Aceasta e demonstrată de aparenta inconsecvenţă în prezentarea drumului parcurs de marinarul cu un singur picior, marcat de o evidentă desincronizare. Richard Ellmann vede în renunţarea la „conexiunea necesară" a cauzei şi efectului un joc superior al

spiritului care-şi stabileşte propria logică dincolo de priorităţile „Tatălui Timp" şi ale „Mamei Spaţiu".

Într-adevăr, fractura temporal-spaţială introduce o inconsecvenţă uşor de remarcat: în primul subcapitol, marinarul fără un picior cerşea în faţa mănăstirii maicilor Carităţii; în al doilea, prezenţa sa se leagă de moneda aruncată de „un braţ alb generos", pe strada Eccles; cu toate acestea, el ajunge pe strada unde locuia Molly Bloom, femeia care îi dăduse de pomană, abia în al treilea episod, venind dinspre strada MacConnel şi cântând cu o voce mormăitoare versurile unui celebru cântec patriotic. Braţul lui Molly („durduliu, dezgolit, generos") reapare spre sfârşitul subcapitolului al treilea, ca şi cum până atunci timpul s-ar fi „dezlipit" de spaţiu, funcţionând pe post de înainte-mergător al naraţiunii. În compensaţie, unele fragmente (de pildă, reprezentarea bărbii lui John Howard Parnell) duc o viaţă independentă, apărând şi dispărând într-o sfidare plină de umor a cronologiei.

Explicaţia acestor dislocări spaţiale şi temporale, puse în evidenţă de intruziunile în interiorul celor nouăsprezece secvenţe ale unor *vignete* care marchează acţiuni diferite, în momente diferite, are un clar scop teoretic: sugerarea faptului că „lumea fenomenală" e un construct teoretic şi că în conflictul dintre raţiune şi percepţie aceasta din urmă are o funcţie determinantă. O idee asemănătoare avea să stea la baza structurii narative a *Valurilor* Virginiei Woolf, unde capitolele cărţii – metafore ale vârstei fiinţei umane – sunt premerse de mici fragmente descriptive referitoare la poziţia soarelui pe cer, corespunzătoare ciclului vieţii.

Dinamismul, însufleţirea, energia capitolului sunt redate printr-o mişcare browniană greu de ataşat unui sens anume. Doar două personaje – Viceregele şi părintele Conmee – au o ţintă precisă: cel dintâi se îndreaptă spre locul unei acţiuni de binefacere, al doilea spre un orfelinat. Toţi ceilalţi par a-şi fi suspendat intenţiile deja cunoscute, preferând itinerarului prestabilit rătăcirea fără ţintă. Străzile se lichefiază, plutirea înlocuieşte mersul obişnuit şi pământul se uneşte cu marea, într-o anulare a geografiei reale. S-a speculat chiar că întregul capitol n-ar fi decât decodarea unei viziuni în care râul Liffey se metamorfozează în Bosfor, ale cărui două maluri sunt reprezentate de vicerege (malul european) şi de părintele Conmee, malul asiatic. Această încercare de a readuce naraţiunea în albia modelului antic trebuie privită cu precauţie, nefiind decât o încercare exegetică de a conferi stabilitate şi coeziune internă unor secvenţe pe care autorul le dinamitează cu o infinită plăcere de a sfida comodităţile de lectură.

Concepţia contrapunctică a capitolului încurajează însă un alt tip de speculaţii, privitor la instituţiile şi personajele cu pregnanţă narativă indiscutabilă în episoadele anterioare. Biserica şi Statul, instituţii imuabile, erau cartografiate în monumentalitatea lor statică. De data aceasta, reprezentanţii lor, Viceregele şi Conmee, sunt percepuţi exclusiv ca agenţi ai mişcării, ai forţei motrice surprinse în plin efort dinamic. La polul opus, Bloom şi Stephen, călători neobosiţi pe străzile oraşului, sunt surprinşi în momente de pură reflecţie: în subcapitolul al zecelea, Bloom „întoarce leneş filele unui exemplar din *Teribilele dezvăluiri ale Mariei Monck*, şi apoi din *Capodopera* lui Aristotel". Trei secvenţe mai târziu, Stephen e surprins urmărind „prin fereastra ceţoasă de pânze de păianjen degetele bijutierului care cercetau un lanţ mâncat de vreme". Încremeniţi într-un stop-cadru ce le pune în evidenţă partea ascunsă a personalităţii, ei devin din actori obiecte ale disecţiei operate nu doar pe dimensiune psihologică, ci şi crono-spaţială.

Nu lipsesc pasajele unificatoare, chiar dacă şi ele stabilesc stranii polarităţi. Atât Stephen, cât şi Bloom se află în căutarea unor cărţi la vânzătorii ambulanţi – ceea ce provoacă în mintea cititorului posibilitatea confuziei, tentat să identifice în „spatele întunecat" doar pe unul sau pe altul dintre cei doi amatori de chilipiruri. Dacă Bloom nu-şi ascunde intenţiile privind subiectul cărţii – Molly e o devoratoare de romane cu subiect carnal sau, direct spus, pornografic –, Stephen se află într-o poziţie jenantă: e interesat de literatura înaltă, de filozofie, dar vânează cu febrilitate o carte despre farmecele şi cuvintele secrete prin care poate fi cucerită o femeie. Ambele cărţi aparţin domeniului „pornosofiei", cum îl numea Ellmann, stabilind nemărturisite, secrete relaţii de interdependenţă. Ele trasează o linie de unire dintre trup şi suflet, prin mijloacele specifice de exprimare: senzualismul şi psihismul.

Şi totuşi, în labirintul în care numele de străzi se succedă cu o viteză ameţitoare se poate găsi un fir roşu, o logică internă. Pornind de la sugestia celor două maluri, a apelor străjuite de stânci (umane), râul Liffey ocupă un loc central. În schema joyceană, organul ilustrat de capitol e sângele, uşor de identificat cu apa râului care străbate Dublinul. La fel şi arta, reprezentată de mecanică. Ea redă necontenita mişcare a oamenilor şi vehiculelor printr-un labirint în inima căruia se află şarpele lichid. Pe marginea acestuia putem identifica şi Bosforul, şi malul european, şi Simplegadele întrupate de cetăţenii oraşului. Toate acestea sunt convocate de Joyce într-una din cele mai pline de dinamism promenade din întreaga literatură a modernităţii.

Referinţele principale ale episodului se construiesc în jurul unor absenţe percepute ca prezenţe. Exemplul cel mai sugestiv este cel al lui Patrick Dignam, îngropat deja în cimitirul Glasnevin, dar al cărui nume continuă să reverbereze în spaţiul celor vii. Părintele Conmee e intens preocupat de găsirea unei soluţii pentru copiii decedatului, Ned Lambert îl evocă în timp ce e gata să strănute (e drept, fără a-i rosti numele), ajutorul de şerif Fanning încearcă să-l identifice între numeroşii purtători ai aceluiaşi nume din Dublin, în fine, fiul său Patrick Aloysius Dignam (de subliniat că al doilea nume al lui James Joyce însuşi era Aloysius!) propune un portret al tatălui de o tragică, dar asumată cruzime.

În ciuda mişcării necontenite, a deplasărilor pe arterele oraşului (să nu uităm: în acest capitol sângele e dominant, pulsând neobosit, mecanic, implacabil), rămânem cu impresia că paralizia tipică Dublinului n-a fost depăşită. Agitaţia personajelor nu trece dincolo de nivelul sterilităţii şi irelevanţei, chiar dacă în unele cazuri drumurile au ţinte clare. Faptul că multe dintre referinţele presărate de-a lungul capitolului au o componentă istorică precisă probează, de asemenea, încremenirea în trecut şi anularea prezentului. Stephen şi Bloom nu interacţionează în niciun fel cu micul cortegiu viceregal – situaţie care amplifică senzaţia de balet în gol, de abandon nu doar în faţa oficialităţii, dar şi a sacrului: ei nu-l văd, în acest segment, nici pe părintele Conmee, celălalt pilon important al episodului. Ceea ce înseamnă că, măcar pentru câteva zeci de minute, Bloom şi Stephen Dedalus s-au sustras atât seducţiei timpului, cât şi metafizicii.

Importanţa capitolului în configurarea designului general al romanului nu trebuie însă ignorată. Chiar dacă cele două personaje centrale par a fi fost, pentru moment, izolate de şuvoiul narativ principal, una din însuşirile lor trece asupra altor protagonişti. Fluxul conştiinţei şi monologul interior, ce păreau a fi fost armele narative predilecte, se regăsesc în comportamentul altor participanţi la deambularea, aparent lipsită de logică, a locuitorilor din Dublin. *Cetăţenii* ca simbol al capitolului sunt dovada peremptorie a dorinţei lui James Joyce de a disemina mitul rătăcitorului dincolo de biografia protagoniştilor. Din acest unghi, se poate vorbi de *odiseizarea* tuturor participanţilor la traficul cotidian din începutul de după-amiază al zilei de 16 iunie 1904.

Cel dintâi beneficiar al deciziei auctoriale de a democratiza, extinzând-o, modalitatea de comunicare specifică modernismului e părintele Conmee. Pătrunzând direct în mintea lui şi permiţându-i să se exprime altfel decât prin limbaj articulat, Conmee îşi depăşeşte condiţia de simplu jalon

pe lângă care se deplasează bolidul încărcat cu energie naratorială condus de Bloom sau Stephen. Conmee îşi afirmă, în felul acesta, independenţa, capacitatea de a dezvolta propriile strategii de comunicare şi autoidentificare. Meditaţia lui Conmee despre părintele Bernard Vaughan, la care îl amuzau „ochii nostimi şi accentul de periferie", e parte a individualizării personajului. Deşi om al Credinţei inflexibile, el îşi permite să dezvolte teorii şi judecăţi de valoare pe cont propriu. Într-un aparteu sugestiv, vocea interioară a lui Conmee meditează:

„E totuşi un om plin de zel. Pe bune. Şi, în felul lui, făcea mult bine. Fără nicio îndoială. Spunea că iubeşte Irlanda şi că-i iubeşte pe irlandezi. Şi e de familie bună, dacă-ţi vine să crezi. Erau galezi, nu?". Lucrurile gândite de preot nu puteau fi exprimate decât printr-un monolog interior, deoarece depăşeau sfera exprimării publice. Ele dovedeau o implicare în chestiunile fierbinţi ale momentului, care nu priveau misiunea sacră a unui servitor al altarului. Şi celelalte ocurenţe ale procedeului conţin refuzul de a exprima direct opiniile ori de a descrie impresiile (ca, de pildă, când vocea neauzită a lui Blazes Boylan rosteşte un foarte audibil „E-o puicuţă" – „young pullet" – în timp ce aruncă priviri concupiscente spre decolteul tinerei din magazinul Thorton's).

Cel mai extins exemplu de flux al conştiinţei e alocat în acest capitol tânărului Patrick Dignam. Ideile şi simţămintele orfanului sunt redate în priză directă, într-un amestec de disperare şi autocompătimire ce-l încadrează pe „master Patrick" în categoria locuitorilor din Dublin cuprinşi de paralizie morală şi socială. El se alătură grupului de personaje ce beneficiază de un înalt grad de încredere din partea autorului. Faptul că i se acordă şansa de a intra în dialog direct cu cititorul, fără intermedierea naratorului, îi conferă un statut superior în comparaţie cu multe alte personaje cărora le-au fost atribuite partituri mai întinse.

Dominanta spaţială a episodului subliniază structura deschisă a romanului, capabil să comunice atât la nivel pur narativ, cât şi vizual. Simultaneitatea – de fapt, cvasi-simultaneitatea – micilor evenimente instituie un tip special de istorie, a spaţio-temporalităţii: dimensiunea diacronică a fost abolită în favoarea unui prezent continuu, dar suspendat, la rândul lui, în nouăsprezece rame conectate la sursa bolii care măcina oraşul: hemiplegia. Tehnica labirintică îndeplineşte o funcţie paradoxală: ea infuzează un dinamism pe orizontală peisajului ce ameninţa să facă implozie. Cuvintele cad pieziş asupra realităţii, instituind o formă specială de autoreferenţialitate: deşi sunt parte a unor dialoguri ori

monologuri, nu participă în nicio formă la discursul generalizat, la o conversaţie cu o ţintă precisă.

*Wandering Rocks* reuşeşte, în schimb, o performanţă unică în cadrul romanului: elimină ideea de protagonist privilegiat. Fixate în rame precis delimitate, personajele sunt înglobate unui discurs democratic. Stephen şi Bloom sunt doar nişte actanţi oarecare, pierduţi în masa informă de voci, trupuri, senzaţii, forme şi culori. Singurul lucru care fragilizează episoadele-rame sunt interpolările. Intenţia lui Joyce e limpede: să sublinieze că policentrismul episodului nu se revendică distribuţiei narative întâmplătoare. E vorba de o ţesătură subterană mai rezistentă decât tot ceea ce vedem la suprafaţă, incluzând labirintul de străzi ce-şi caută cu disperare identitatea.

În ciuda uniformizării construite cu o atenţie maniacală (singura grijă a naratorului pare a fi ca popicele umane să nu interacţioneze prea violent), apar şi câteva „ochiuri goale", sesizate, de altfel, de mai toţi exegeţii. Flagrant e cazul subcapitolului al şaptelea, centrat pe figura domnişoarei Dunne, secretara lui Boylan. Activitatea ei nu pare a fi deloc un accelerator al naraţiunii. Dimpotrivă, informaţia pe care-o aflăm de la ea – că Boylan urmează să-l întâlnească la ora patru pe Lenehan – e prea măruntă pentru a-i fi alocat un paragraf de sine stătător. Explicaţiile se află, prin urmare, în altă parte. Tocmai irelevanţa o face pe miss Dunne să fie relevantă. Dar dacă ea e tocmai corespondenta secretă a lui Bloom, Martha Clifford? Lectura unui roman poliţist faimos, *Femeia în alb*, sugerează că ea e capabilă să pună măcar întrebări pertinente, dacă nu să găsească şi răspunsuri pe măsură (aşa cum vom vedea ulterior).

La fel de lipsită de miză narativă pare a fi şi a treia vignetă, în care înregistrăm doar schimbul de replici absconse dintre Corny Kelleher şi poliţistul comunitar 57 C, referitor la o „persoană" („that particular party") care fusese văzută cu o seară înainte. Şi în acest caz explicaţiile au altă natură decât cea legată de logica narativă: informaţia nelinişteşte, sugerând că dincolo de aspectele vizibile, accesibile oricui (şi mai ales participanţilor la discursul general numit *Ulysses*) există o viaţă secretă a oraşului. O viaţă dincolo de subconştientul indivizilor, dincolo de fluxurile memoriei şi de monologurile interioare ale personajelor. Capitolul poate fi, aşadar, privit drept o modalitate prin care autorul admite că nu e singurul şi atotputernicul stăpânitor al Dublinului. Că, dincolo de enorma lui ambiţie de a construi un gigantic simulacru, destule fragmente de viaţă îşi păstrează independenţa.

Nu poate fi omisă funcţia capitolului în strategia lui Joyce de a dialoga – fie şi la nivel simbolic – cu structurile literare clasice, chiar şi numai de dragul de a le arunca în aer. *Wandering Rocks*, prin aglomerarea de evenimente într-un loc circumscris cu precizie într-un răstimp uşor identificabil, trimite la cerinţa respectării unităţii de timp şi spaţiu a operei clasice. În ce priveşte „unitatea de acţiune", ea nu intră în chestiune, din moment ce componenta narativă nu e clar identificabilă. Faptul că Bloom şi Stephen nu joacă un rol în cele descrise marchează eşecul tentativei de a proclama unicitatea zilei de 16 iunie 1904. Faptul că există viaţă şi dincolo de obsesiile şi căutările celor doi eroi dovedeşte că universul oraşului Dublin nu poate fi redus doar la Bloomsday: *opera aperta*, romanul oferă un eşantion din felul în care ar putea arăta oraşul începând cu a doua zi, 17 iunie, sau chiar în eternitate: o necontenită afirmare a micilor şi marilor dileme ale fiinţei umane.

Dacă e să căutăm, totuşi, o semnificaţie legată de i-relevanţa lui Bloom în acest capitol, ea trebuie găsită în analiza conflictului dintre lumea fizică şi universul interior, aşa cum a pus-o în evidenţă unul dintre cei mai atenţi exegeţi ai mişcărilor mentale ale lui Bloom. În mod neaşteptat, tocmai un astfel de capitol în care „nu se întâmplă nimic" ne oferă şansa de a descoperi că „se întâmplă totul":

„Pe lângă problema esenţială a alienării de Molly, Bloom se dovedeşte în mod endemic un marginal, dispreţuit şi respins sau, în cel mai bun caz, tolerat de concetăţenii din Dublin. Realitatea fizică a oraşului, oricât ar fi el de recalcitrant, reprezintă răul mai mic. Aici, în lumea «fenomenelor», Bloom se simte mai în siguranţă, mai sigur de sine. Asemeni lui Odiseu, el e împlătoşat şi murat ca un crustaceu, dar, din nou ca Odiseu, supravieţuieşte biciuirilor lumii inanimate. De fapt, legătura lui cu soliditatea universului fizic îi asigură potenţiala salvare de propriile atacuri. El dovedeşte îndemânare în relaţia cu materia şi chiar se bucură de această relaţie. Exuberanţa, entuziasmul, optimismul lui îşi găsesc cea mai bună expresie în atitudinea lui pragmatică faţă de activitatea urbană cotidiană. E cât se poate de fericit atunci când se angrenează într-o muncă edificatoare concretă sau în imaginarea unor îmbunătăţiri urbane, cum ar fi linia de tramvai pe calea North Circular. Deşi preocuparea intensă a lui Bloom faţă de lucrurile obişnuite poate fi înţeleasă, pe bună dreptate, drept o evadare din teritoriul problemelor morale şi psihologice grave, existenţa unei lumi în care să-şi rezolve problemele e vitală pentru el" (Hart, 1974: 185).

*Wandering Rocks* încorporează o sugestie care justifică una din dogmele concepţiei moderniste: orice personaj poate deveni eroul central al unei naraţiuni, cu condiţia să fie prezentat dintr-un unghi de vedere avantajos. Structura *cubică* a capitolului avea în vedere tocmai această însuşire a creaţiei: de a conferi o importanţă sporită decorului şi contextului în raport cu tema sau protagoniştii. Unghiul, faţeta devin astfel piese geometrice primordiale, actori determinanţi în crearea senzaţiei de spaţialitate în necontenită expansiune. Asemeni unor corăbii cu pânze în care suflă vântul mărilor, personajele, străzile şi, împreună cu ele, oraşul se află într-o necontenită reorganizare vizuală şi de substanţă. *Wandering Rocks* devine astfel o punere în abis nu doar a întregii cărţi, ci a întregului oraş – aşa cum am mai spus, Joyce nu scrie, ci cartografiază. Nu analizează psihologii, ci decupează contururi umane ce par să fie legate, de când lumea, de universul străzilor, caselor şi istoriei oraşului.

Avalanşa de nume şi funcţii, ataşate unor personaje despre care nu ştim nimic şi, adeseori, nici nu vom afla prea multe, e copleşitoare. În mod paradoxal, în loc să particularizeze, ele anonimizează şi impersonalizează. Aparenta pompă în prezentarea personajelor („părintele superior, reverendul John Conmee S. J.”, „domnul Bloom”, „domnişorul Patrick Aloysius Dignam”, „William Humble, lord Dudley şi lady Dudley, însoţiţi de locotenent colonelul Hesseltine”) contribuie la dizolvarea lor în masa amorfă reprezentată de oraşul Dublin. Şi asta în ciuda faptului că personajele însele perpetuează modelele de adresare pretenţioasă – dovadă că în Irlanda începutului de secol XX se cultivau intens deferenţa, morga, protocolul în relaţiile interumane. Nu e greu de bănuit de ce: datorită efortului de a compensa hăul profund născut din frustrări identitare. Sau, cu fericita expresie a unui critic, pentru a marca starea de indeterminare a celui „care se simte prins între un rol şi un sine, fără a fi pe deplin acasă în niciunul din ele” (Kibert, 2009: 156).

Irlanda edwardiană se înfăţişează astfel şi drept o confruntare – ilustrată simbolic de preotul Conmee şi de Vicerege – între indivizi cu aspiraţii de onorabilitate – dacă nu chiar aristocratice – şi personaje care abia îşi duc viaţa de pe o zi pe alta. Cerşitul e evocat în cel puţin două situaţii. În cea dintâi, un soldat cu handicap colindă străzile oraşului cerând să fie plătit în numele datoriei şi al presupusului eroism în slujba patriei. În cea de-a doua, una din fiicele familiei Dedalus încearcă să obţină, pe rând, bani atât de la tatăl ei, cât şi de la Stephen. Nu va reuşi să stoarcă nimic de la frate (drept dovadă,

milostenia şi creaţia nu prea aveau nimic în comun), dar se va alege cu mărunţiş de la preapăcătosul său tată. În mod aproape simetric, Conmee, în a cărui „fişă a postului" figurează mila pentru aproape, nu se arată generos cu marinarul mutilat. În schimb, parcă pentru a-şi plăti păcatul în curs de comitere, Molly Bloom îşi arată milostenia pentru o biată victimă.

Dat fiind gradul înalt de entropie, ne întrebăm dacă subcapitolele pot fi citite şi în altă ordine decât aceea în care apar în carte. Fără îndoială că da. În ciuda intervalului temporal alocat – între ora trei fără cinci şi patru – şi a identificării cu precizie a momentului în care întâlnim fiecare dintre personaje, modificarea structurii nu ar produce niciun fel de perturbare. Se poate constata, pe de altă parte, că există o anumită aglomerare de personaje surprinse în mers cam începând cu ora trei şi nouă minute, până pe la trei şi treizeci şi şase – lucru marcat în minuţiosul tablou optic construit de Clive Hart pentru volumul pe care l-a coordonat, *James Joyce's Ulysses*, din 1974. Conştient de pericolul de a „scăpa hăţurile", de a luneca în aleatoriu şi necontrolabil, Joyce a decis să precizeze liniile exterioare ale „cronotopului" în curs de edificare, deschizând şi închizând capitolul cu două naraţiuni care instituie, respectiv, restaurează o logică narativă fermă.

Reverendul Conmee părăseşte clădirea prezbiteriului aşa cum un duce îşi părăseşte domeniul: cu semeţie şi imprimând plimbării solemnitatea unei expediţii iniţiatice. El e cel puţin stăpânul timpului, dacă nu şi al lumii: evenimentele ce vor urma trebuie să ţină seama de ceea ce indică ceasul de buzunar al prelatului: ora trei fără cinci, momentul când oraşul iese din încremenirea de până atunci, fiind brusc cuprins de o agitaţie generală. Prelatul, „părintele superior, reverendul", ştie să îmbine plăcerea nevinovată („tocmai timpul pentru o plimbare frumoasă până la Artane", adică vreo cinci kilometri în direcţia nord-est) cu misiunea umanitară: să încerce să-l ajute pe tânărul Dignam, la rugămintea lui Martin Cunningham. Plăcerea şi datoria se împletesc însă cu calculul rece. „Da. Să-i fac un serviciu, dacă se poate. E un bun catolic practicant: util la vremea misiunilor."

Conmee nu se dovedeşte la fel de generos atunci când i se iveşte în faţă marinarul fără picior. Neavând alţi bani decât cei pentru călătoria până la orfelinatul condus de reverendul Swan, Conmee se rezumă la o binecuvântare şi la o meditaţie (pasageră, e drept) despre soarta soldaţilor şi marinarilor, citându-l pe cardinalul Wolsey. Senin şi fericit, Conmee se bucură şi de întâlnirea cu soţia parlamentarului David Sheehy, amplificându-i starea de beatitudine – tot ce-l înconjoară nu

face decât să sublinieze cât de „minunat” e să fii reverendul Conmee! Zâmbeşte cu toţi dinţii (şi-i clătise „cu pastă de nucă de araca”), surâde necontenit, îngăduindu-şi chiar mici şi nevinovate ironii, precum aceea referitoare la vorbirea *cockney* a părintelui Vaughan.

Mersul de plăcere şi zâmbetul întipărit pe buze sunt însemne ale comportamentului său, excrescenţe ale benevolenţei universale în care se scaldă. Plin de umor (ori aşa i se pare lui), îi recomandă copilului pe care-l rugase să-i ducă la poştă scrisoarea către „părintele provincial”: „Dar ai grijă să nu te pui şi pe tine la cutie”. Fericit că şi-a mai demonstrat o dată resursele de gentileţe, Conmee îşi continuă neabătut drumul spre răsărit, salutând generos doamne şi domni ce-i ies în cale (profesorul de dans Denis J. Maginni, doamna M’Guinness, grupul de elevi ce vin dinspre strada Richmond) şi surâzând, surâzând, surâzând mereu: un prelat în Ţara Surâsului.

Pline de semnificaţii sunt însă gândurile lui Conmee, monologul interior la care avem acces: doamna M’Guinness îi aminteşte, prin prestanţă, de Mary Stuart (descrisă, cât se poate de joycean, ca având „o mină de regină” – „queenly mien”), preotul protestant T.R. Green, pe lângă a cărui biserică trece, e evaluat, de la înălţimea catolicismului oficial, drept un reprezentant al „invincibilei ignoranţe” reproşate de Biserica Romană reformaţilor. Luând-o pe calea North Circular, se întreabă, cuprins de civism, de ce o arteră atât de aglomerată nu beneficiază de o linie de tramvai, iar atunci când simte mirosul de tămâie al bisericii femeilor „vârstnice şi virtuoase” de pe Portland Row, îşi scoate smerit pălăria. Gestul e temperat oarecum de ceea ce gândeşte despre enoriaşe: „virtuoase, dar câteodată prost dispuse”.

Conmee se dovedeşte şi un bun ghid al clădirilor oraşului şi al istoriei înglobate de acestea. Casa Aldborough, ocupată acum de birouri, îi aparţinuse cândva unui personaj fistichiu, „gentilomul risipitor” care construise o clădire extravagantă pentru soţia sa, însă aceasta a refuzat să se mute acolo deoarece nu-i plăcea zona. Putem să ne explicăm de ce: probabil că şi în secolul al XVIII-lea cartierul era plin de taverne care exalau, ca acum, mirosul „hălcilor de costiţă de porc”, de măcelării, de tutungerii şi bufete. Înghiţit de mirosurile aproape materiale, Conmee nu dă atenţia cuvenită marelui accident petrecut în America, anunţat de panourile de publicitate. Parcă pentru a-l atenţiona, magazinul de pompe funebre e plasat în vecinătatea altei măcelării, unde produsele – respectiv caltaboşii – au nuanţe mortuar-agresive: negre, albe şi roşii.

Receptor pasiv al lucrurilor pe lângă care trece, Conmee înregistrează mecanic secvenţe dintr-o realitate care, dacă n-ar fi dominată de acel plauzibil neliniştitor pe care îl are uneori descrierea realistă, ar aparţine unui univers înduioşător supra-realist, unde percepţiile şi afectele îşi dau mâna în marele ciclu al fericirii universale: „Afurcat pe sub copacii de pe Charlesville Mall, părintele văzu un şlep de turbă, un cal de edec cu capul plecat atârnându-i, un luntraş cu o pălărie de pai murdară stând pe punte, fumând şi privind la o creangă de plop deasupra capului. Era o scenă idilică: şi părintele Conmee medită la bunătatea Creatorului care făcuse ca turba să se afle în mlaştini unde oamenii puteau s-o scoată şi s-o aducă la oraşe şi sate să facă foc în casele săracilor”.

Portretul desprins din secvenţele de mai sus indică o fiinţă perfect acomodată oricărei situaţii: mediator între lumi, el evoluează sub zodia seninătăţii imperturbabile, înconjurat de propriile surâsuri ca de-o aură invincibilă. Deşi spiritul său de observaţie e alert, deşi se dovedeşte capabil de mici maliţii (omeneşti, prea omeneşti!), el îşi păstrează de-a lungul periplului masca senină, blândeţea afectuoasă şi atitudinea cordială – chiar dacă nu-i dă pomană soldatului fără un picior. Conmee e într-o dispoziţie atât de voioasă, încât figurile călătorilor din tramvaiul în care urcase i se par de-o solemnitate exagerată. Într-adevăr, reverendului „îi plăcea să fie înconjurat de oameni binedispuşi”.

Ceea ce, măcar o parte dintre călători, chiar erau: soţia domnului cu ochelari, aşezat în faţa reverendului, parcă presimte nevoia lui de seninătate şi, deşi somnoroasă, cască „delicat” şi îi trimite un zâmbet „micuţ, dulce”. Oarecum îmbătat de parfumul femeii, Conmee îl observă pe soţul acesteia. Neajutorat, el „şedea pe marginea banchetei”. Poziţia îi aduce aminte – prilej pentru Joyce de a propune un flashback – de un incident trist, când preotul reuşise cu mare greutate „să depună ostia în gura bătrânului neajutorat, căruia îi tremura capul”. Revenit în timpul prezent, observă o bătrână, prăpădită şi ea, care coboară la podul Annesley cocoşată de greutatea bagajelor. Milos, Conmee meditează: „Suferă atâta în viaţa asta a lor, cu atâtea griji, sărmanele!”. Afişul lui Eugene Stratton – actorul pe care-l ştim din episodul *Hades* –, lipit pe garduri, contribuie şi el la destrămarea atmosferei de bună dispoziţie. Buzele „de negru” (într-adevăr, Stratton era celebru pentru felul în care ştia să imite personaje africane) îi iscă o meditaţie despre nefericirea milioanelor de suflete cărora „credinţa nu le-a fost dăruită” şi care sunt o pierdere pentru omenire, o „risipă” – dacă acest cuvânt n-ar avea, în împrejurările date, conotaţii nepotrivite –, asemănându-se,

totodată, pe sine cu sfântul Peter Clavier, cel care salvase multe suflete.

Coborând din tramvai, Conmee îşi regăseşte seninătatea adumbrită pentru o clipă: soarele străluceşte, „clopotele bucuriei" se aud pe bulevardul Malahide, lordul medieval de numele căruia se leagă povestea femeii care, într-o singură zi, a fost „fecioară, soţie şi văduvă". În fapt, nu e vorba despre nobilul căruia regele Henric al II-lea i-a dat în stăpânire un teritoriu în partea de nord-est a Dublinului, ori de descendenţii săi, ci de lordul Galtrim şi de soţia lui, Maud. Mirele a plecat direct de la altar pentru a lupta cu o bandă de jefuitori şi a fost ucis. Maud s-a mai măritat de două ori, cel de-al treilea soţ al ei aparţinând, într-adevăr, familiei Malahide, sir Richard Talbot (v. Gifford, Seidman, 2008: 263). Acest gând, care-l trimite în vremurile de demult, îi evocă propria carte, *Old Times in the Barony,* un tratat nostalgic despre vremurile de odinioară, dar şi proiectul unei noi cărţi. Eroina lui avea să fie tot o femeie nefericită, Mary Rochefort de Belvedere, o contesă din secolul al XVIII-lea, prinsă într-o nefericită intrigă amoroasă de sorginte shakespeariană – asemeni lui Ann Hathaway, se îndrăgostise de fratele soţului ei.

Toate aceste evocări, oarecum nepotrivite pentru un prelat, sunt adunate în dumnezeiasca nevoie a perpetuării speciei umane, printr-o „tiranică incontinenţă". Ancorat în lumea veche, pe care o percepe, inevitabil, cu un anumit grad de idealizare, se închipuie trăind „în vremuri de altădată", fiind apreciat pentru „umanismul" lui şi ducând după sine însemnele aceleiaşi Ţări a Surâsului: „surâdea unor chipuri nobile surâzându-i". Revenit în contingent, privirile îi sunt atrase de mai banalul peisaj al unor şiruri de verze. Banale şi nu tocmai: ele se înclină spre preot într-o postură cât se poate de feminină, lăsând vederii amplele frunze asemeni unor fuste. Pentru a alunga ispita, Conmee contemplă norii, al căror spectacol metafizic îl ţine departe de prea-omeneştile preocupări trupeşti.

Lectura unor rugăciuni, a *Pater*-ului şi a lui *Ave*, îl ajută să se re-centreze, redevenind omul surâzător, care priveşte lumea prin lentilele optimismului. Nu pentru multă vreme: ca şi cum senzualele căpăţâni de varză s-ar fi metamorfozat în fiinţe umane, reveria – îşi aminteşte de anii când fusese preot în Clongowes, aşa cum ştim din *A Portrait of the Artist* – îi e întreruptă de un cuplu de tineri, apăruţi de după un gard viu. Tânărul e „roşu la faţă", iar margaretele din mâna fetei „tremură sălbatic", în timp ce aceasta îşi desprinde „de pe fusta colorată o crenguţă". La fel de surprins ca şi tinerii păcătoşi, Conmee îi binecuvântează *grav*: ceva din ordinea ideală a

lumii, o ordine pur teoretică, a fost contrariat de materializarea bruscă, brutală a unor idei şi situaţii la care Conmee avea un acces pur abstract.

Trecând pe lângă magazinul de pompe funebre, Conmee îl zăreşte pe Corny Kelleher înscriind „cifre în registru şi mestecând un pai". A doua vignetă a capitolului e o focalizare asupra acestui personaj, surprins în momentul imediat următor, când, contabiliceşte şi morbid, „închise registrul cel mare şi aruncă o privire din ochiul său pe jumătate închis spre un capac de sicriu". Atitudinea şi gesturile sunt marcate de-o ridicolă teatralitate: examinează „formele şi ornamentele de alamă" ale sicriului, apoi, ca şi când ar fi ajuns la o concluzie importantă, se îndreaptă spre pragul magazinului. Astfel situat, între două tărâmuri, al morţii şi al vieţii, îşi compune o mască adecvată momentului: „îşi trase în jos borul pălăriei să-şi umbrească ochii şi se rezemă de uşor privind leneş afară".

Kelleher reprezintă, în mod clar, antiteza lui Conmee: personajul solar în opoziţie cu cel nocturn. În cazul preotului, avem acces direct la gândurile şi sentimentele lui. La Kelleher, totul se opacizează: detaşat şi indiferent, el îşi concentrează întreaga personalitate în organul văzului: îl *vede* pe Conmee urcând în tramvaiul de Dollymount, îl *vede* pe sergentul 57 C făcându-şi rondul, *vede* chiar şi vidul, iar atunci când se satură de această operaţie sterilă îşi trage pălăria pe ochi, într-un refuz agresiv al realităţii. Scârbit şi lipsit de maniere, „ejectă un jet tăcut de zeamă de paie", completând astfel portretul unui personaj introvertit, autosuficient. În exact aceeaşi clipă, ca metaforă a compasiunii, „un braţ alb generos aruncă o monedă de la o fereastră de pe strada Eccles". Kelleher intră astfel în contrast nu doar cu Conmee, ci şi cu Molly.

Dar mai important e să observăm că, asemeni celor două personaje invocate, Kelleher ascunde un secret. Comportamentul său indică, în fiecare secvenţă (închiderea registrului, studierea atentă a sicriului, tragerea borului pălăriei), obişnuinţa de a cerceta şi, totodată, de a oculta. Apariţia sergentului aruncă o lumină în această direcţie: Kelleher e un turnător, un om al poliţiei ce spionează mişcările suspecte din zonă. Din punctul său de observaţie – adică din uşa magazinului de pompe funebre – beneficiază de o perspectivă privilegiată asupra realităţii. Ca dintr-un foişor, el cuprinde şi *Hades*-ul din Glasnevin, şi viermuiala umană de pe malurile râului Liffey.

Printr-o înlănţuire logică, a treia vignetă îi e dedicată marinarului cu un singur picior, a cărui prezenţă am remarcat-o deja în două rânduri: mai întâi, când s-a intersectat cu Conmee, apoi când, nevăzut, a beneficiat de mila doamnei cu „braţ alb".

Cititorul îl preia la colţul MacConnell şi îl însoţeşte în mersul lui şontâcăit înspre strada Eccles. Auzim acum în întregime refrenul cântecului prin care se îmbărbătează nu să meargă la luptă, aşa cum o făcuse în trecut, ci la cerşit: „Pentru Anglia, pentru ţară, pentru frumuseţe”. Deplasarea lui e un zvâcnet nervos continuu, după cum cea a lui Conmee era o alunecare molcomă, aproape o plutire pe deasupra oamenilor şi a lucrurilor.

Un scurt insert, din care aflăm că, în exact aceeaşi clipă, îngrijoratul J.J. O’Molloy observă că „domnul Lambert este în magazie cu un client”, serveşte drept introducere la mica paradă a personajelor întâlnite de marinarul-cerşetor: o doamnă corpolentă, doi băieţandri cu acadele în gură şi, mai ales, posesoarea unui „braţ durduliu, dezgolit, generos” care, pentru o clipă, „se lasă văzut, iţit dintr-un corsaj alb şi dintre epoleţii bine întinşi ai unui combinezon”. Anunţul „Camere nemobilate”, căzut de pe pervaz, e şi el un indicator al goliciunii dominante, al sexualităţii debordante a femeii – nimeni alta decât Molly Bloom – care-i oferă cerşetorului o monedă.

Din stradă, intrăm pentru o clipă în locuinţa familiei Dedalus, din St Peter’s Terrace, Cabra, o locaţie infernală, unde, ca în subpământuri, aerul e înăbuşitor şi atmosfera sufocată de aburi. Trei dintre fete, Katey, Boody şi Maggy, discută dezamăgite despre eşecul de a vinde la M’Guinness cărţile lui Stephen. În oala mare de pe sobă nu se găseşte mâncare, ci sunt rufe puse la fiert. Undeva, la margine, în altă oală, există, totuşi, o supă gălbuie, de mazăre, pe care, înfometate, fetele se pregătesc s-o mănânce. O altă soră, Dilly, se află în oraş, în căutarea lui Simon Dedalus („Tatăl nostru carele nu eşti în ceruri”, după cum îl defineşte Boody, convinsă că părintele lor nu se va milostivi de ele nici de data aceasta). Cuprins, la rândul lui, între două coperte vizuale – cea dintâi, o evocare a părintelui Conmee, tânăr, înaintând pe câmpul de la Clongowes, printre „paiele aspre”, a doua, o imagine a afişului mototolit plutind pe ape, aruncat de Bloom în râul Liffey în episodul *Lestrygonians,* iar în mijlocul lor una auditivă („Crainicul îşi agită clopoţelul”: aluzie la licitaţia de la Dillon’s, unde Simon Dedalus îşi întâlneşte fiica venită după bani) –, segmentul e o ilustrare a sărăciei lucii în care se zbătea familia Dedalus, sărăcie pe care până acum o cunoscuserăm doar indirect.

Un popas pe Grafton Street prilejuieşte o nouă premieră: prezenţa lui Blazes Boylan în acţiune, şi nu doar ca nălucă ameninţătoare ce străbate urbea. Aflat în magazinul Thornton pentru a-i trimite lui Molly un coş cu fructe şi băuturi, Boylan

transformă, asemeni unui regizor atent la mizanscenă, mediul impersonal într-un corn al abundenţei de senzaţii şi senzualitate. Sub bagheta bărbatului elegant, încălţat în pantofii noi, cafenii, prăvălia devine un microcosm la fel de ameţitor precum cel al opiaceelor din capitolul *The Lotus Eaters*: miresmele îmbătătoare, fructele „tinere şi zemoase", tomatele – asemeni lui Molly – „durdulii" şi roşii anunţând viitoare desfătări nu doar gastronomice. Te-ai aştepta, în acest mediu sufocat de sexualitate difuză, ca Don Giovanni-ul dublinez să încerce s-o cucerească pe tânăra vânzătoare căreia, galant, îi oferă o garoafă din buchetul tocmai achiziţionat. Înşelări aşteptate: Blazes Boylan se mulţumeşte să-i ceară voie să folosească telefonul din incintă, după ce îşi va fi domolit dorinţa privind insistent în „despicătura bluzei". E limpede însă că asaltul fugitiv de acum va fi urmat, cândva, de un asediu amoros în toată regula. S-ar putea însă ca şi în noua lui tentativă de cucerire Blazes Boylan să fie bântuit de acelaşi personaj pe care, într-o inserţie, îl descoperim, „siluetă cu spinarea neagră", aplecat peste cărţile din căruciorul unui anticar. El este, fireşte, Leopold Bloom. Ceea ce răstoarnă lucrurile ştiute până acum: dacă ipostaza de *nemesis* părea să-i aparţină lui Boylan, iată că şi Bloom poate deveni o ameninţare pentru planurile acestuia.

Din nou în stradă, îl surprindem pe Stephen într-o conversaţie cu profesorul de muzică Almidano Artifoni (numele italianului aparţine unui personaj pe care Joyce îl cunoscuse în peninsulă, ca director al şcolii de limbi străine Berlitz, de la Trieste şi Pola). Întâlnirea este un *déjà-vu*, deoarece am fost înainte martorii insistenţei profesorului italian de a-l înscrie pe Stephen la cursurile muzicale. „E păcat, fiindcă vocea dumitale… ar putea deveni o sursă de câştig…", încearcă Artifoni să-l convingă. Dialogul se petrece în italiană, ca şi cum Joyce ar dori să întărească opinia celor care văd în Stephen Dedalus un alter ego al scriitorului. Biografii confirmă, de altfel, faptul că Joyce avea o frumoasă voce de bariton, pe care nu ezita s-o folosească abordând un amplu repertoriu de canţonete italiene.

Prezenţa secretarei lui Blazes Boylan, domnişoara Dunne, între protagoniştii acestui episod nu beneficiază, aşa cum am spus deja, de o explicaţie limpede din punctul de vedere al naraţiunii. Deşi vigneta nu e nici măcar o pată de culoare în mersul turbionar al acţiunii, ea ne înfăţişează un personaj care, din poziţia de *outsider*, pune întrebări ce fac din ea un spectator implicat al evenimentelor. Astfel, într-o ambiguitate care nu scapă cititorului atent, ea se întreabă dacă „el e cumva îndrăgostit de Marion asta?", referindu-se, în aparenţă, la

romanul pe care tocmai îl ascunde în sertar, *The Woman in White*, unde, într-adevăr, există un personaj feminin Marian (Halcombe), angrenată într-o complicată, ambiguă relaţie cu italianul obez, contele Fosco.

Dar întrebarea presupune faptul că ea ar fi fost la curent cu activităţile aşa-zicând extraprofesionale ale şefului ei, pe care-l va fi auzit pomenind de o anume „Marion". Prezenţa domnişoarei Dunne e însă inestimabilă, deoarece de la ea aflăm data în care se desfăşoară acţiunea romanului. Ca şi cum ar fi dorit să destrame „prea multele mistere" care o şi ne înconjoară, ea dezvăluie, dactilografiind pe coala „vesel colorată", introdusă în maşina de scris, ziua, luna şi anul în care se afla nu doar ea, ci întregul arhipelag de oameni, clădiri, sentimente şi întâmplări dintr-un Dublin în egală măsură paralizat şi zguduit de mărunte şi – cum ar spune unul dintre protagonişti – ineluctabile drame: 16 iunie 1904.

Dialectica *înăuntrului* şi a lui *în afară* funcţionează şi aici într-o măsură semnificativă. Ned Lambert şi J.J. O'Malley poartă o conversaţie care-l include şi pe reverendul Hugh C. Love, de la biserica Saint Michael din Sallins, posesorul unui „accent rafinat" şi viitor autor al unei cărţi despre istoria familiei Fitzgerald. În afara limbajului vag obsecvios, ca între personaje educate, nu e nimic important de semnalat. Poate doar două intruziuni textuale (o evocare a figurii longiline a lui John Howard Parnell şi un flashback la primul fragment, când părintele Conmee o surprinsese pe tânăra care îndepărta de pe fustă buclucaşa crenguţă). Brusca destindere a lui Ned Lambert, după plecarea musafirului, soldată cu o glumă nesărată referitoare la contele Kildare, după ce a dat foc unei mănăstiri („Să fiu al naibii, dar jur pe Dumnezeu c-am crezut că înăuntru e şi episcopul"), echivalează cu o revenire la ritualurile cotidiene şi la atotputernicul limbaj colocvial.

Mai complex ca nucleu epic, fragmentul al nouălea începe cu o disertaţie savantă (invenţia lui Tom Rochefort, expusă în faţa lui Nosey Flynn, a lui Lenehan şi-a lui M'Coy, prin care se putea afla programul spectacolului de music-hall în curs), continuă cu menţionarea întâlnirii lui Lenehan cu Boylan (pe care, în fragmentul al şaptelea, i-o fixase prin intermediul secretarei) şi cu aluzia la cursa de cai unde concura deja cunoscutul Sceptru. Ea culminează cu evocarea de către Lenehan a unei „petreceri pe cinste" la sfârşitul căreia, în tramvaiul de întoarcere, o pipăise în voie pe Molly Bloom chiar sub privirile soţului, pus de aceasta să-i descrie o stea îndepărtată de pe cer. „E-o iapă pe cinste", concluzionează Lenehan, sub privirile deloc entuziaste ale lui M'Coy, soţ, el însuşi, al unei cântăreţe…

Bloom acaparează întregul subcapitol al zecelea. Parcă pentru a-l confirma pe Lenehan, care încheiase povestirea episodului semi-lubric admiţând, diplomatic, pentru a repara posibila gafă în legătură cu M'Coy, că soţul doamnei plină de nuri „are ceva dintr-un artist", îl regăsim în faţa unui cărucior plin cu cărţi. Nu tocmai cele cu care ne obişnuiseră *symposionul* lui Stephen şi Buck Mulligan, dar totuşi cărţi: *Îngrozitoarele dezvăluiri ale Mariei Monck*, *Poveşti din ghetto* de Sacher Masoch, *Frumoasele tirane* ale lui James Lovebirch, care va lăsa o urmă durabilă în *Ulysses*: în partea finală, *Penelope*, Molly o menţionează drept exemplu de carte deşucheată adusă de soţul ei. Un critic, Stephen Watt, nu se sfieşte să vorbească despre implicaţiile psihanalitice ale situaţiei: „Pentru Molly, presupusa fascinaţie a lui Bloom pentru Lovebirch şi flagelaţie, ca şi plăcerea de a-i săruta fundul, sunt o manifestare a sexualităţii lui aberante, o figură sinecdotică a ceea ce ea numeşte dispreţuitor «ideile lui ţicnite»" (Watt, 1996: 75).

Finalmente, Bloom optează pentru *Plăcerile păcatului*, pe care o găseşte „mai în genul ei" (îşi aminteşte că *Frumoasele tirane* i-o mai cumpărase o dată): fragmentele citite de faţă cu vânzătorul sunt edificatoare pentru genul de eroină preferat de Molly: iubitoare de lux („toate bancnotele pe care i le dădea soţul ei se cheltuiau în prăvălii pe rochii minunate şi cele mai costisitoare găteli"), senzuală („gura ei se lipi de a lui într-un sărut lasciv, voluptuos"), ispititoare până la paroxism („splendida femeie îşi desfăcu la o parte mantoul cu bordură de zibelină, dezgolindu-şi umerii de regină şi farmecele palpitânde ale trupului. Un surâs abia perceptibil îi juca pe buzele desăvârşit conturate"). Efectul asupra lui Bloom e letal: „Un val de căldură se sparse blând asupra lui, înfricoşându-i trupul. Carnea oferindu-se prin vestmintele mototolite. Ochii dându-se peste cap arătându-şi albul. Nările i se arcuiră gata să adulmece prada. Uleiuri înmiresmate topindu-se pe sâni. (*Pentru el! Pentru Raoul!*) Sudoarea înţepătoare a subsuorilor. Lunecuşuri lipicioase, cleioase (*farmecele pâlpâinde ale trupului!*). Pipăie! Strânge! Striveşte! Balegă sulfuroasă a leilor!".

Reveria spasmodică a lui Bloom e întreruptă, scabros, de tusea „încărcată cu flegmă" a anticarului. Într-o suprasolicitare naturalistă – contrabalansare la dezlănţuirea erotică anterioară –, ni se oferă un model de intruziune barbară a primitivismului fiziologic: „Creştetul cărunt, nepieptănat al anticarului ieşi la iveală împreună cu faţa nebărbierită, congestionată, tuşind. Îşi drese zgomotos glasul, scuipă flegmă pe duşumea. Îşi puse gheata peste ce scuipase, frecând talpa deasupra ei". Nu e de

mirare că anticarul – ai cărui ochi sunt „împăienjeniţi de lacrimi bătrâne” – a găsit alegerea cărţii cât se poate de potrivită. Expert, a bătut uşor coperta cu degetul comunicându-i lui Bloom verdictul: „E bună”.

Secvenţa cuprinde, pe lângă citatele din *Plăcerile păcatului* (pe care le vom reîntâlni pe parcursul romanului), şi două inserturi: în prima, lumea admiră „prestanţa gravă” şi hainele în culorii vii ale profesorului de dans Denis J. Maginni, în a doua, o „femeie mai vârstnică” iese din tribunal, după ce asistase la câteva procese. *Flash*-ul are menirea să redea culoarea locală, citând cazuri reale dezbătute în presa momentului. În felul acesta, ocupaţia lui Bloom beneficiază de un acoperământ convenabil, convertind în banalitate cotidiană trăirile lui viscerale iscate de parcurgerea paragrafelor din romanul licenţios ales pentru Molly.

Confruntarea dintre Dilly şi Simon Dedalus, în uşa casei de licitaţie Dillon, o negociere la sânge a mărunţişului pe care fiica încearcă să-l obţină de la tată, conţine tensiunea, drama, umorul, cinismul şi subtilitatea de limbaj a unui întreg roman. Presimţind că Dilly îl aşteaptă pentru a-i cere bani, Dedalus atacă preventiv, reproşându-i, din prima clipă, că nu stă într-o poziţie corectă, pentru a plusa imediat, acuzând-o că e o gheboasă. Într-un crescendo plin de măiestrie (ceea ce presupune un îndelungat exerciţiu), reproşul se transformă în injurie („Eşti şi tu ca alelalte. O haită neobrăzată de căţele de când a murit mama voastră săraca”), alternată cu viziunea funebră şi autocompătimirea demagogică: „Ăsta e şantaj ordinar! Dar mă descotorosesc eu de voi. Nu v-ar păsa nici dac-aş zăcea pe jos ţeapăn. A mierlit-o. Insul de sus a dat ortul popii”.

Ca orice confruntare între adversari vechi, şi aceasta se încheie cu un compromis: constrâns de insistenţa fetei, Dedalus se desparte de câteva monede, mimând chiar mărinimia, oferindu-i doi penny, pe lângă şilingul deja cedat: „Ia-ţi un pahar cu lapte şi-o chiflă ceva”. Ba chiar anunţă împăciuitor: „Vin şi eu acasă repede”. Abia acum, în jalnica bătălie la care am asistat, avem adevărata dimensiune a ruinei familiei Dedalus: nu e vorba doar de sărăcie materială, ci şi de un avansat proces de dezumanizare, de un război în care membrii aceluiaşi trib se sfâşie fără milă unii pe alţii.

Cele două fragmentări sunt fulguraţii aproape insesizabile, acoperite de tensiunea harţei dintre tată şi fiică. În prima dintre ele, Kernan e zărit pe strada James, „încântat de comanda pe care o obţinuse”, într-a doua aflăm că trecerea cavalcadei e întâmpinată, la ieşirea din Parksgate, de saluturile „obsecvioase” ale poliţiştilor. (În secvenţa a noua, cortegiul

viceregelui se pregătea să iasă pe porţile larg deschise ale parcului, ceea ce înseamnă că cele două secvenţe, cea dedicată, în principal, lui Lenehan şi lui M'Coy şi cea a lui Simon Dedalus se petrec la diferenţă de vreun minut. Schema temporal-spaţială a lui Clive Hart plasează întâmplările la ora 3 şi 38-39 de minute.)

Afacerea de succes, deja anticipată, a domnului Kernan prilejuieşte extinderea descrierii vieţii cotidiene a Dublinului. Aflăm cum se negocia, care erau tabieturile micilor oameni de afaceri, ce demoni bântuiau conştiinţa colectivă, ce moravuri dominau relaţiile dintre indivizi, într-un cuvânt, câtă onorabilitate şi câtă corupţie suporta societatea vremii. Kernan e un ins mândru de sine, încântat nu doar de abilităţile sale de negociator, ci şi de îmbrăcămintea pe care o poartă. Kernan e conştient că în interiorul lui se află un „personaj", o maşinărie pusă la lucru, un „cavaler de drumul mare", un „gentleman" pregătit să ia cu asalt redutele concurenţei: „Ten sănătos. Mustaţa încărunţită. Ofiţer din armata Indiilor reîntors în patrie. Îşi purta cu bravură trupul îndesat tot mai departe pe picioarele lui încălţate în ghete, îndreptându-şi umerii".

Modelele lui Kirnan sunt aventurierii care, asemenea lui, nu se dau în lături de la fapte îndrăzneţe, „gentilomi" în sensul deplin al cuvântului, demni de pana poetului Ingram, glorificatorul faptelor îndrăzneţe. În rimă cu deplasarea plină de energie a lui Kirnan, inserturile înfăţişează formule ale mişcării: plutiri, (s)curgeri (de lichide şi de mulţimi), treceri, schimbări ale direcţiilor. Luate împreună, ele sugerează tranzienţa, fluxul neobosit al vieţii, continuitatea şi perenitatea. Omul de afaceri nu are decât un regret: că nu reuşeşte să intersecteze la timp cavalcada care avansa pe cheiul Pembroke: „Excelenţa sa! Păcat! L-am ratat la mustaţă! Fir-ar să fie! Ce rău îmi pare!".

Stephen Dedalus are, parcă, rolul de a armoniza *înăuntrul* şi *în afară-ul*: aflat în faţa unei vitrine cu bijuterii, adică în stradă, el priveşte înspre interior. Geamul e invadat de pânze de păianjen, iar micul regat al pieselor preţioase e acoperit de praf: praf pe geam, praf pe rafturile vitrinei, praf pe degetele meşterului, praf pe „lanţurile aburite de bronz şi de argint, pe romburile de cinabru, pe rubine, pietre leproase întunecate la culoare ca vinul". Proximitatea morţii, a neantului e ideală pentru reflecţiile lui Stephen, dominate de spiritul nopţii. Părelnicia, lehamitea, nimicnicia, disperarea, lipsa speranţei se îngrămădesc în mintea lui ca într-un recipient al întregii suferinţe umane. Plin de referinţe livreşti, aşa cum se întâmplă mereu când îl întâlnim, discursul lui Stephen e o aglomerare de maxime şi sentinţe ce indică sursele nihiliste ale educaţiei sale

filozofice: „născute toate în pământul întunecat, împărăţie a viermilor, ţăndări reci de foc, lumini rele licărind în întuneric”, „arhangheli căzuţi”, „râturi noroioase de porci”, mirosul de „răşină şi usturoi”, „o lungă, tăcută poftă a trupului”, „şoldurile şi coapsele porcine” ale unei dansatoare, „pământuri de îngropăciune”, „cuvintele nebuneşti ale sofiştilor”, „fiinţe fără fiinţă” – un întreg repertoriu al rateurilor şi suferinţelor umane.

Plimbându-se cu bastonul de frasin, Stephen trece printr-un ritual asemănător cu al lui Bloom: se opreşte în faţa unui vânzător ambulant de cărţi, curios dacă printre ele nu se află şi vreunul din volumele lui, amanetate de surori. În harababura de titluri şi teme, el nu optează pentru vreo lucrare de filozofie ori vreun tratat poetic, ci – aşa cum anticipam – pentru un ghid despre „cum să câştigi dragostea unei femei”, o carte de „farmece şi invocaţii” ale stareţului Peter Salanka. Surprins de sosirea lui Dilly, Stephen ascunde cartea, ruşinat că sora lui l-ar putea surprinde cu un text nepotrivit în mână. Asemănarea fizică dintre ei e frapantă – sau cel puţin aşa spune lumea. Culmea e că Dilly însăşi are asupra ei o carte, un manual de învăţat limba franceză. Jenat că nu poate s-o ajute cu bani, şi nici pe celelalte surori, are viziunea prăbuşirii definitive a familiei: „Se îneacă. Remuşcarea. S-o salvez. Remuşcarea. Toţi împotriva noastră. O să mă tragă la fund, cu părul şi ochii noştri asemănători. Bucle şleampete de păr de iarbă de mare împresurându-mă, inima mea, sufletul meu. Moarte sărată şi verde. Noi. Remuşcarea spiritului lăuntric. Spiritul lăuntric remuşcat. Mizerie! Mizerie!”.

Lamentoul lui Stephen marchează o nouă etapă din desprinderea lui de familie: privind-o pe Dilly, el are, încă şi încă o dată, revelaţia dezastrului reprezentat de apartenenţa la clanul Dedalus. Plecarea din Irlanda (în *A Portrait of the Artist*) şi modul de viaţă ales după întoarcerea la Dublin sunt trepte din procesul tăierii oricărei legături cu ceea ce, pentru el, reprezintă blestemul ţării şi al fiecărei familii: sărăcia materială şi paralizia morală. „Trăirea baricadată” despre care vorbeşte în secvenţa următoare, a paisprezecea, părintele Cowley e descrierea perfectă a stării în care se află Stephen însuşi. Apariţia lui Simon Dedalus în toiul unei controverse legate de datoria bănească a lui Cowley faţă de cămătarul Reuben J. Dodd e pe de-a-ntregul ironică: tot ce poate să facă într-o situaţie gravă e să-l ia în tărbacă pe Ben Dollard, a cărui misiune constă în a-l scăpa pe Cowley de cei doi indivizi ce pândesc în jurul casei. Soluţia găsită de Dollard, batjocorit pentru îmbrăcămintea pe care o poartă („Puneţi mâna pe individul ăla cu pantalonii de furat”), e de-o simplitate…

cutremurătoare: proprietarul casei, nimeni altul decât suavul posesor al „accentului rafinat”, Hugh C. Love, are prioritate faţă de oricine altcineva în recuperarea bunurilor, deoarece pusese sechestru pentru neplata chiriei. Prin urmare, documentul lui Dodd e complet lipsit de valoare: „Poţi să-i spui lui Barabbas din partea mea, zise Ben Dollard, că poate să-şi pună poliţa unde-şi pune maimuţa nucile”.

Interpolările vignetei sunt centrate pe două personaje aflate în mişcare (Cashel etc., purtătorul numelui interminabil, trecea pe strada Kildare), iar Hugh C. Love urma un itinerariu ce debuta la abaţia Sfânta Maria, pentru a continua în direcţia Tholshel, „dincolo de vadul gardurilor”. Fragmentul al cincisprezecelea pare, în acest sens, a fi el însuşi o interpolare în textul mai larg al odiseei de-o oră pe străzile Dublinului. Martin Cunningham ne readuce la începutul capitolului, care demarase cu intenţia părintelui Conmee de a-i ajuta pe urmaşii lui Dignam. Pe-un ton peremptoriu, Cunningham ne asigură: „Cu tânărul se aranjează”. „Aranjamentul” constă în scrisoarea trimisă părintelui Conmee, dar, la sugestia lui Power, unul din cei capabili să se implice ar fi şi Boyd. Spre surpriza participanţilor la scenă (Cunningham, Power şi John Wyse Nolan), pe lista celor care deja dăduseră bani se află şi Bloom, cu cinci şilingi.

Ce-i uimeşte pe cei trei e că Bloom nu făcuse caz de generozitatea lui (fiind, din acest punct de vedere, un dublinez atipic). Drept urmare, Cunningham îl aşază alături de un personaj memorabil, din *Neguţătorul din Veneţia*: „Aş zice că se ascunde multă bunătate în evreul acesta, cită el, cu eleganţă”. Viaţa oraşului se desfăşoară în ritmul deja cunoscut, cu oameni ieşiţi parcă la comandă pe străzi. Structurarea elementului aleatoriu se petrece sub presiunea a doi poli. Primul vizează mobilizarea spontană a unui grup semnificativ de cetăţeni decişi să-l ajute pe Dignam (drept dovadă, o bună parte din restul zilei Bloom însuşi va participa la această mini-cruciadă cu o devoţiune demnă de admiraţie). Rând pe rând, Cunningham, Power, Nolan, Jimmy Henry, „ajutorul de primar”, şi Long John Fanning, „ajutorul de şerif”, sunt atraşi în jocul caritǎţii, al generozităţii care, în unele cazuri, se reduce la pure şi vide (financiar vorbind) bune intenţii.

Al doilea pol structurant e reprezentat de mişcările trăsurii care-i aşteaptă pe Cunningham şi pe Power la ieşirea din Castleyard. Cunningham îi face semn vizitiului să pornească în direcţia străzii Lord Edward, în timp ce ei merg pe jos. E vorba, firește, de o competiţie indirectă (şi chiar neştiută) cu convoiul oficial. La prima apariţie, pe strada Bursei, trăsura e goală. O regăsim, tot goală, oprită în faţa

staţiei de la Poarta Essex. Nu există însă şi o a treia prezenţă a ei. În schimb, în toiul conversaţiei cu Long John Fanning se aud tropăituri de cai. În secvenţa următoare, ca şi cum trăsura stingheră a lui Cunningham s-ar fi metamorfozat într-o caleaşcă oficială, pe strada Parlamentului se ivesc „harnaşamentele şi chişiţele lucioase strălucind în soare". Privirile reci şi neprietenoase ale micului grup de prieteni descriu sentimentele irlandezilor faţă de ocupantul britanic: o ostilitate inflexibilă, o neimplicare arţăgoasă, un dispreţ transformat în ignorare voită.

Retraşi în tihna cofetăriei Dublin Bakery Company, Buck Mulligan şi Haines se dedau ocupaţiei lor predilecte: critica acidă, cu accente vitriolante, a lumii din jur. Prezenţa, în acelaşi local, a lui John Howard Parnell, fratele eroului naţional, creează, iniţial, un sentiment de stânjeneală: e ca şi cum lumea vie ar fi fost, pentru o clipă, înghiţită de lumea morţilor („ochii priviră grăbiţi, licărind ca ai unei fantome"). Portretul lui Parnell are ceva înfricoşător („mută calm un nebun alb şi gheara lui cenuşie îi urcă iarăşi spre frunte, unde rămase nemişcată"), ceea ce nu e de mirare: e singurul supravieţuitor pe tabla de şah a unei istorii demente. Înfăţişarea fantomatică a lui Parnell îi încurajează însă în speculaţiile lor sarcastice. Stephen, eternul cal de bătaie, e invocat în contextul disertaţiei despre Hamlet, la care Haines nu participase. Tânărul Dedalus e perceput drept un ratat, un ins care şi-a „pierdut busola", urmărit de o „idee fixă". Pentru Buck el e, cu siguranţă, o victimă a educaţiei catolice: „I-au luat ăştia minţile, spuse, cu viziuni ale iadului. N-are să reuşească niciodată să ajungă la limpezimea atică. Nota proprie lui Swinburne, a tuturor poeţilor, moartea albă şi naşterea sângerie. Asta e tragedia lui. Nu poate să fie poet".

Diagnosticul nu e lipsit de profunzime: frustrările lui Stephen sunt legate, neîndoios, şi de neputinţa de a găsi o ancoră nici în tradiţie, nici în credinţă, deşi e obsedat de ambele, în tragică şi egală măsură: „Nu reuşeşte să găsească nicio urmă de iad în miturile vechi irlandeze. […] Pare să-i lipsească ideea morală, simţul destinului, al retribuţiei". Incapacitatea de a se dedica unei idei – ca de pildă, „mişcării" din care face parte şi Buck – îl transformă într-un marginal irecuperabil. Nu întâmplător, imaginea care încheie vigneta evocă plutirea pe apele râului Liffey a afişului cu profetul Ilie. Motolit, în derivă printre şalupe şi vapoare, trecând nebăgat în seamă de nimeni pe lângă schoonerul cu trei catarge *Rosevean*, la fel de inutil ca şi „arhipelagul de dopuri" pe care-l străbate.

I se alătură imediat un alt „personaj de prisos", Almidano Artifoni, ajuns între timp pe strada Holles. E urmat

îndeaproape de Cashel Boyle etc., iar la scurtă distanţă îl distingem pe tânărul orb pe lângă Parcul Colegiului. Itinerarul lui Cashel e la fel de aberant ca înfăţişarea sa („înaintă până la ferestrele luminate ale domnului Lewis Werner, apoi se întoarse şi păşi înapoi prin piaţa Merrion"). Oprindu-se în faţa casei Wilde (casa de pe un colţ al pieţei, aparţinând părinţilor lui Oscar Wilde, sir William şi lady Jane – care, sub pseudonimul Speranza, scrisese poezii de proslăvire a tinerilor revoluţionari irlandezi), Cashel rosteşte două enigmatice cuvinte în latină: „Coactus volui". Aparţinând repertoriului juridic, ele desemnează, încă de pe vremea împăratului Iustinian, ideea însuşirii unei fapte sau a unui gând, în ciuda dezacordului cu ele („silit fiind, am voit") (v. *Dicţionar juridic*).

Aici s-ar putea găsi cheia comportamentului straniu al lui Cashel, care continuă să rostească, scrâşnind din dinţi, cele două cuvinte care ascund, cu siguranţă, o dramă. Deambulările fără ţintă pe străzile Dublinului reprezintă încercarea lui de a găsi un sens, după ce comisese, în aparenţă din proprie voinţă, un act contrar convingerilor sale. El se dovedeşte astfel a fi un revoltat metafizic, un mizantrop universal, a cărui ură pare a fi îndreptată împotriva omenirii. Una din capcanele întinse de Joyce e menţionarea „cabinetului domnului Bloom", pe lângă care trece fantastul Cashel Boyle. Nu e însă vorba de Leopold, ci de Marcus J. Bloom, un vestit chirurg-dentist. Absorbit de furia clocotitoare care-l macină, Cashel Boyle nu-şi dă seama că era cât pe ce să-l dărâme pe tânărul orb pe care, ceva mai devreme, Leopold Bloom îl ajutase să treacă strada. Blestemul acestuia include şi câteva cuvinte („eşti mai orb decât mine") care conţin, intuitiv, explicaţia stării de perplexitate existenţială în care se află.

Am amintit mai sus inovaţia adusă, la nivelul strategiilor comunicaţionale dezvoltate pe parcursul romanului, de faptul că *Wandering Rocks* e un capitol memorabil şi prin extinderea tehnicilor monologului interior şi a fluxului conştiinţei şi la alte personaje decât Leopold Bloom, Stephen Dedalus şi, ulterior, Molly Bloom. Fragmentul al optsprezecelea propune un exemplu semnificativ în acest sens. Deşi nimic din desfăşurarea lui nu anunţă o răsturnare atât de spectaculoasă, segmentul se încheie cu o emoţionantă invocare mentală a lui Patrick Dignam de către fiul său. Până în momentul declanşării fluxului conştiinţei, el părea mai degrabă o fiinţă autocentrată, un privilegiat inclusiv în nefericirea de a fi orfan, ajuns în felul acesta un soi de vedetă printre ceilalţi copii („Întâlni nişte băieţi de şcoală cu ghiozdane. Nu mă duc nici mâine, stau acasă până luni. Întâlni alţi elevi. Bagă ei de seamă că sunt în

doliu? Unchiul Barney spunea că o bagă în ziarul de diseară. Atunci au să vadă cu toţii în ziar şi au să citească numele meu acolo şi numele lui tata").

Menţionarea tatălui îl readuce în realitatea suferinţei şi a durerii, alungată pentru o clipă de plimbarea fără ţintă pe străzile oraşului. Indiferenţa de până atunci se transformă într-o îndurerată rememorare pe cât de naivă, pe atât de impresionantă: „Faţa i se făcuse cenuşie toată în loc să fie roşie cum era şi o muscă îi umbla pe ea până la ochi. Ce scârţâia când i-au înşurubat şuruburile la sicriu şi cum bufnea când îl ducea în jos pe scări.

Tata era înăuntru şi mama care plângea în salon şi unchiul Barney le spunea oamenilor cum să întoarcă la colţul scării. Ce sicriu mare şi înalt şi părea aşa greu. Cum s-a întâmplat? Noaptea trecută tata era beat şi stătea pe palierul scării şi urla după ghetele lui să se ducă la Tunney să mai bea ceva şi părea aşa îndesat şi scurt aşa numai în cămaşă. N-am să-l mai văd niciodată. Asta e moartea, Tata a murit. Tatăl meu a murit. Mi-a spus să fiu cuminte cu mama. N-am mai auzit lucrurile celelalte care le-a mai spus dar i-am văzut limba şi dinţii când încerca să spună mai bine. Săracul tata. El a fost domnul Dignam, tatăl meu. Sper că e în Purgatoriu acum, pentru că s-a dus la spovedanie la părintele Conroy sâmbătă seara".

În fine, ultima vignetă e un proces-verbal al cavalcadei viceregale, de la Phoenix Park până la bazarul Mirus, ce urma să fie inaugurat. Scopul vizitei e stimularea strângerii de fonduri pentru spitalul Mercer. Într-o enumerare exhaustivă, urmărim parcursul suitei viceregale, precum şi atenta menţionare a personajelor întâlnite pe drum. Mai importante însă decât geografia sunt reacţiile trecătorilor. Ne-am fi aşteptat ca într-un oraş în plină efervescenţă a descoperirii propriului trecut şi a agresivei afirmări identitare Viceregele, simbolul dominaţiei britanice, să fie măcar agresat, dacă nu linşat. Ei bine, nu. Reacţiile cetăţenilor sunt de cu totul altă natură – de la salutul inutil, din depărtare, al lui Thomas Kernan, la privirile admirative ale domnişoarelor Kennedy şi Douce, de la barul hotelului Ormond, la omagiul „neobservat" al lui Hugh C. Love, la zâmbetul rece al lui John Wyse Nolan, la scoaterea deferentă a şepcii de către Tom Rocheford (şi, mai târziu, de către Patrick Aloysius Dignam), la „surâsul ţipător" al afişului Mariei Kendall. Alţii privesc miop, precum Dilly Dedalus, ori fix, ca John Henry Menton, păşesc cu gravitate (Denis J. Maginni), sunt binedispuşi (Blazes Boylan), „privesc printr-un monoclu furios" în cu totul altă direcţie, printre caleşti, spre fereastra viceconsulatului austro-ungar (Cashel Boyle), îşi ating „şapca de vânător" (un soldat credincios al

regelui), „mănâncă o bucată de pâine uscată” (un domn în macferlan), rânjesc (un alt afiş, al lui Eugene Stratton), privesc cu admiraţie (două femei cu rochiile murdare de nisip), salută cu pantalonii (Almindano Artifoni) ori salută pur şi simplu (patru pietoni răzleţi şi doi elevi mici). La rândul său, cuplul viceregal „răspunde la saluturi” sau, după caz, „acuză punctual primirea saluturilor”.

Într-un cuvânt, *happy-end*-ul plin de fervoare al unei poveşti de dragoste care n-a avut loc niciodată.

# A unsprezecea insulă:
# Sirenele se scaldă în aur şi bronz

Trecerea cavalcadei viceregale pe strada Ormond la ceasurile patru ale după-amiezii îmbogăţeşte peisajul romanului cu două personaje neaşteptate. „Capul domnişoarei Kennedy alături de capul domnişoarei Douce", iţite deasupra „perdeluţelor de la ferestrele barului Ormond", sunt percepute cromatic: „aur alături de bronz". Deşi pe parcursul întâmplărilor le vom identifica mai degrabă prin diferenţele dintre ele, Lydia şi Mina exală un identic *odor di femina*: seduse de superficialitatea strălucirii zorzoanelor masculine, de jobenul de mătase al unui domn din suită, atente însă şi la sunetul de oţel al copitelor cailor, la „deliciosul contrast" alcătuit de îmbrăcămintea viceregelui şi cea a soţiei sale: „cenuşiu de perlă şi *eau de Nil*". Primele paragrafe ale capitolului stau, aşadar, mai degrabă sub semnul culorii decât al sunetului. Doar „copitele viceregale" tulbură, cu augusta lor

sonoritate, o scenă ce părea mai degrabă un pastel decât o *fugă pre reguli tocmită (fuga per canonem)*, aşa cum sugerează Joyce.

Dominanta muzicală a capitolului *Sirens* e dincolo de orice dubiu. Mai puţin cert e faptul că avem de-a face cu o fugă, şi încă una rigidă, auster construită (*per canonem*), urmând cu stricteţe cerinţele formei. Ca în multe alte cazuri, exegeţii s-au mulţumit să vadă sugestia, nu copierea unui motiv muzical propriu-zis. Trebuie să facem distincţia, dintru bun început, dintre *fugă* şi *fugă după reguli*. Dacă prima este o structură muzicală complexă, contrapunctică (aşa cum o ştim de la Bach), *fuga per canonem* e un edificiu sonor strict, circular, cu origini în muzica bisericească occidentală a veacului al XVI-lea. Din motive încă nedescoperite, Joyce a adus inovaţii terminologice, vorbind despre „opt părţi regulate", contravenind tradiţiei şi ambiţionând să se dezvolte la infinit, fără limitări de lungime a părţilor ori a temelor, într-un crescendo sesizabil chiar şi de posesorul unei urechi neantrenate.

Pornind de la descoperirea unor manuscrise joyceene (aflate acum la National Library of Ireland), cercetătoarea Susan Brown ajunge la concluzia că ne aflăm în faţa unei modalităţi tipice de a stabili dialoguri culturale cu domenii din cele mai diverse. Nu e aici locul unei analize tehnice a ceea ce Joyce înţelegea prin *fuga per canonem* (cititorul interesat poate descoperi demonstraţia savantă în Brown, 2007). E însă important să observăm că într-o primă variantă a episodului Bloom nu era prevăzut să apară. Ceea ce dovedeşte, o dată în plus, că, ajuns în acest punct al scrierii, Joyce plănuia o radicală modificare a compoziţiei romaneşti. Michael Groden avansează chiar ipoteza că schema folosită de Joyce avea rolul unui *reminder*, al unei liste menite să-i lămurească „structura unei fugi, pe care se pare că avea de gând s-o supraimprime episodului care era deja parţial scris" (Groden, 2001: 44).

Ca şi în celelalte episoade, menţionarea tehnicii exprimă în primul rând o dorinţă şi o intenţie. Modalităţile de exprimare a acţiunii (naraţiune, catehism, monolog, incubism, peristaltic, dialectic, labirintic etc.) trebuie luate mai degrabă la modul metaforic. Codul muzical nu intră în obişnuita strategie a intertextualităţii, folosită de Joyce pe scară largă: el reprezintă în mod evident un model interior, o încercare de a organiza logic o materie textuală pe care începuse deja s-o atomizeze. Portativul imaginar pe care atârnă literele nu e, de fapt, decât încercarea autorului de a atrage atenţia asupra intenţiilor sale: şi anume, de a oferi echivalentul literar al unei compoziţii muzicale.

Acest lucru e şi mai evident dacă luăm în considerare frazele iniţiale ale capitolului (aproape două pagini, în ediţia Gabler, sau, mai precis, şaizeci şi trei de rânduri). Orice analiză a acestui segment din *Ulysses* debutează cu o interogaţie referitoare la scopul cuvintelor dispuse ca într-un poem dadaist, fără nicio legătură între ele. Par incapabile să semnifice altceva decât faptul că… trebuie să aibă un sens, de vreme ce au fost gândite de un autor atât de atent la semnificaţia fiecărei litere. Identice ori cu mici modificări, rândurile vor fi regăsite în corpul capitolului, exact aşa cum frânturile de fraze muzicale dintr-o uvertură apar pe parcursul operei, amplificate, modulate ori integrate în alveole muzicale mai ample.

Ea poate fi însă şi citită asemeni titlurilor din sumarul unei cărţi. În literatura modernistă astfel de ilustrări ale „arbitrarului semnului lingvistic" se găsesc din abundenţă. Iar Joyce, aşa cum sublinia un exeget, „nu era atât de naiv încât să nu ştie că aşchiile de cuvinte folosite în afara contextului vor fi, de regulă, lipsite de sens şi că vor fi incapabile să producă o combinaţie coerentă. Dar compoziţia nu trebuie să fie inteligibilă şi fluentă, ci doar să aibă o ţintă, ceea ce cuvintele oferă" (Sultan, 1987: 221). Altfel spus, chiar dacă Joyce ştia că este imposibil să creeze din cuvinte o operă muzicală, el reuşeşte cel puţin să-şi afirme viguros intenţiile. Asocierea multora din frazele şi propoziţiile paginilor de debut cu acelea ale unor texte muzicale subliniază intenţia scriitorului de a crea cadrul preponderent muzical al întregului capitol.

Dar nu numai atât: tema trădării în dragoste, a geloziei, a posesiei, a revoltei şi chiar aceea a neputinţei de a te elibera de o obsesie (cheia în care trebuie citită evacuarea gazoasă din ultimele paragrafe ale capitolului) sunt anunţate când ca o ameninţare (de pildă, acel *jingle jaunty* al trăsurii lui Blazes Boylan în deplasare spre strada Eccles, numărul 7, unde urmează să aibă loc întâlnirea amoroasă cu Molly Bloom), când ca fatalitate: „All is lost now", „Alas", „I feel so sad", „Last rose Castile of summer left Bloom".

Ceea ce părea o absurdă alăturare de cuvinte spune, aşadar, o poveste despre ce urmează să se petreacă, despre intenţiile autorului, despre felul cum, îmbrăcate în haină muzicală, cuvintele sunt ceea ce ştim, dar şi ceva în plus: aura sonoră a unei realităţi adeseori insuportabile. În ele vibrează conturul, altminteri imposibil de reprezentat, al fluxului gândirii, al monologului tăcut al personajelor. Decizia de a-l include pe Bloom, în ciuda planului iniţial care-l ţine în afara barului de la hotelul Ormond, echivalează cu miza pe discursul contrapunctic. Acesta e „întrupat" în monologul interior al

eroului, fiind unul dintre punctele de sprijin ale tabloului plin de sunet şi lumină desfăşurat sub privirile cititorului.

A glosa prea mult pe aceste teme nu se soldează, aşa cum a demonstrat munca a nenumăraţi cercetători, decât, pe de o parte, cu mormane de inutilă erudiţie, pe de alta, cu discutabile concluzii. În realitate, lucrurile sunt mai simple: în adoptarea tehnicii *fuga per canonem* Joyce nu a procedat altfel decât a făcut-o în raport cu principala sursă de inspiraţie a romanului, *Odiseea* lui Homer. A avut nevoie doar de un punct de plecare (sau de sprijin), în jurul căruia a ţesut o pânză de păianjen de-un rafinament şi de-o complexitate unice. E de natură secundară ce spun erudiţii în legătură cu fidelitatea faţă de sau trădarea *fugii*. Abordarea lucidă arată că, aşa cum s-a întâmplat şi cu alte episoade, complicata schemă şi descriere nu sunt decât pretexte pentru a-şi proba geniul.

La aproape zece ani după ce Susan Brown anunţase rezolvarea misterului privind ceea ce Joyce însuşi numise descrierea „seducţiei muzicii dincolo de care călătoreşte Ulise" (Joyce, 1966: 129), o altă cercetătoare, Michelle Witen, aruncă o puternică umbră de îndoială asupra concluziilor la care ajunsese antemergătoarea ei. Witen redeschide cazul, propunând o perspectivă diferită. Constatând că nu există, nici măcar la exegeţii specializaţi, o concepţie prea limpede, darămite un consens (unii au identificat elemente de sonată, alţii s-au aplecat mai ales asupra leitmotivelor şi a fragmentelor asemănătoare unor componente ale compoziţiilor de operă, alţii au dibuit complicate mecanisme ale atonalismului schönbergian, alţii au vorbit de un lung recitativ, întins pe câteva zeci de pagini, alţii de o construcţie contrapunctică polifonică ori o „organizare onomatopeică", un „sunet al cuvintelor" etc.), exegeta dă credit unui om de afaceri elveţian, Georges Borach, autorul unor amintiri despre Joyce.

Publicate iniţial în 1954, amintirile au beneficiat de o oarecare circulaţie la sfârşitul deceniului al optulea, când au fost incluse într-o antologie alcătuită de Willard Potts, dedicată evocărilor lui Joyce de către martori europeni. Potrivit notelor din 18 iunie 1918, Joyce i-ar fi spus: „Am încheiat acum câteva zile capitolul Sirenelor. O muncă dificilă. Am scris capitolul folosind resursele tehnice ale muzicii. E o fugă ce cuprinde toate notaţiile muzicale: *piano*, *forte*, *rallentendo*, şi aşa mai departe. Există şi un cvintet, ca şi în *Meistersinger*, opera mea favorită de Wagner. Fetele de la bar sunt în partea de sus femei, şi în partea de jos – peşti. Din faţă, vezi pieptul şi capul. Dar dacă stai în spatele barului, vezi murdăria, sticlele goale de pe podea, pantofii urâţi ai femeilor şi aşa mai departe – numai lucruri dezgustătoare. De când m-am ocupat

cu ele în acest capitol, nu mai suport muzica. Eu, marele prieten al muzicii, nu mai pot s-o ascult. Văd toate tertipurile compoziţiei şi nu mai pot să mă bucur" (Borach, 1979: 72).

Sub avalanşa atâtor comentarii, e greu să optezi pentru verticalitatea punctelor de vedere care încearcă să adâncească o perspectivă anume sau pentru orizontalitatea celor care tind să vadă coexistenţa mai multor metode de compoziţie muzicală. Dacă ne amintim şi faptul că o formă muzicală menţionată şi ea ca potenţial model pentru capitolul joycean, *canonul*, nu e decât prescurtarea sintagmei întrebuinţate de autor (*fuga per canonem*), e limpede că spaţiul speculaţiilor e în egală măsură infinit şi circular. Michelle Witen alege o soluţie prudentă (şi probabil reală): că Joyce a dorit să construiască o *fuga per canonem*, dar, pentru că ideea i-a venit când capitolul era aproape încheiat, a încercat să adapteze constrângerile textului deja scris la inspiraţia post-creatoare.

Astfel de poziţii nu răspund însă obiecţiilor privind dificultatea (dacă nu imposibilitatea) transpunerii unui limbaj (cel muzical) în altul (cel verbal). Originea confuziilor se află, fără îndoială, în demersurile lui Stuart Gilbert, a cărui credibilitate derivă din legătura lui personală cu James Joyce. Gilbert a impus ideea că *Ulysses* e şi un imn adus muzicii, ba chiar că textul „e construit pe o structură muzicală şi are mult din complexitatea formală a unei fugi" (Gilbert, 1958: 241). Decorul unui Dublin dominat de muzică şi muzicieni, talentul lui Joyce însuşi ca interpret sunt evocate drept argumente privind profilul inevitabil muzical al ansamblului.

Există însă şi un alt argument: tentaţia lui Joyce de a explora nu doar semnificaţiile de profunzime ale cuvintelor, ci şi relevanţa lor acustică pentru un discurs în care fascinaţia şi plăcerea îşi dau mâna pentru a crea entităţi expresive. Într-un anumit sens, Joyce a fost un *neofit lingvistic*, sedus de nesfârşitele însuşiri ale unei limbi *dobândite* de a sonda abisalitatea spiritului celtic. Într-adevăr, până în 1831, aşadar abia două generaţii înaintea lui Joyce, când statul englezo-irlandez a început să susţină în mod legal şi constant educaţia primară, engleza a fost percepută drept limbă unanim acceptată, însuşită de pe băncile şcolii şi acţionând la toate nivelele societăţii.

Capitolele romanului sunt şi un depozitar al memoriei muzicale a Dublinului de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea. Ariile în vogă, spectacolele de succes, numele marilor tenori şi-ale sopranelor celebre sunt atent înregistrate în paginile cărţii. Credinţa că irlandezii au un dar înnăscut al cântecului era o axiomă în vremea lui Joyce şi continuă să fie şi azi. Citându-l pe unul din marii critici englezi

din secolul al XIX-lea, Declan Kiberd confirmă ambiţia lui Joyce de a intra în competiţie cu exprimarea artistică supremă, cea melodică: „Walter Pater a spus că toate artele aspiră la condiţia muzicii, iar Joyce a dorit să vadă cât de aproape poate aduce limbajul de melodia pură. El întrebuinţează muzica, în acest episod, pentru a testa limitele limbajului" (Kiberd, 2009: 168). Într-adevăr, forţa de impact a muzicii l-a preocupat întotdeauna pe Joyce – dacă n-ar fi să citäm decât rolul de „accelerator dramatic" al acesteia în „The Dead", povestirea-sinteză care încheie *Dubliners*, ori titlul volumului său de poezie*, Chamber Music*.

Poziţia lui Stuart Gilbert e fermă: capitolul *Sirens* „merge, atât în ceea ce priveşte structura, cât şi dicţia, mult dincolo de experimentele anterioare în adaptarea tehnicii muzicale şi a timbrului la o operă literară" (Gilbert, 1958: 242). În realitate, putem vorbi mai degrabă de un amestec subtil al muzicii şi literaturii, de crearea unui nou tipar artistic. A accepta orbeşte sugestiile lui Joyce înseamnă a restrânge semnificaţiile capitolului prin comparaţie cu întregul. *Sirens* nu e nici pe departe *doar* ilustrarea unei variante muzicale anume (ori a unei combinaţii de modalităţi, de la sonată la simfonie). E o creaţie în sine, un altoi în continuă expansiune. Pe de o parte, el se leagă de aluziile muzicale din capitolele anterioare, contribuind la definirea trăsăturilor specifice ale personajelor. Pe de alta, prin propunerea unor expresii muzicale născute în epoca modernismului, deschide calea destructurării textului literar ca atare.

Unul din cei mai temeinici exegeţi ai discursului muzical joycean, Zack Bowen, preferă speculaţiilor referitoare la imitaţia uneia sau alteia din formele muzicale utilizate în compoziţia capitolului analiza unor structuri simple, uşor de identificat în text. Atribuirile uşor naive ale lui Stuart Gilbert nu rezistă în faţa unei investigaţii pornite de la text, fără prejudecăţi şi fără dorinţa de a găsi neapărat corespondenţe în acord cu sugestiile autorului sau ale comentatorilor săi „autorizaţi". E greu să susţii, aşa cum face Gilbert, că Joyce a respectat cu stricteţe regula fugii, urmând întru totul modalitatea definitorie a acesteia: reluarea identică, repetiţia fără variaţii semnificative a temei. Or, în ciuda revenirilor frecvente, diferenţele de abordare sunt uşor de identificat. Nu şi pentru Gilbert. El pretinde că *fuga* este un element determinant al textului, prin care temele sunt introduse într-un mod asemănător celui din creaţia muzicală invocată: „prima, *Subiectul*, este în mod evident cântecul Sirenelor; *Răspunsul*, intrarea şi monologul domnului Bloom; Boylan este *Contra-Subiectul*. *Episoadele* sau *Divertismenti* sunt cântecele lui

Dedalus şi ale lui Ben Dollard. Episoadele, Subiectul, Răspunsul şi Contra-Subiectul sunt adeseori legate între ele contrapunctic, în naraţiunea sau în textura monologului lui Bloom" (Gilbert, 1958: 253).

Argumentul decisiv împotriva acestei *fuga per canonem* (dacă lăsăm deoparte ironia veninoasă a lui Zack Bowen: „Oare Gilbert urmăreşte să sugereze că toţi cântă acelaşi cântec sau că se imită unul pe altul?") provine din faptul că cele două pagini din debutul episodului „discreditează" (în opinia aceluiaşi Bowen) ipoteza structurii de fugă. Uvertura este o construcţie muzicală specifică operei (iar în unele cazuri, un edificiu instrumental de sine stătător, ca la Beethoven sau Mendelsohn, ori ca în cazul poemelor simfonice), neavând nimic în comun cu fuga, şi încă mai puţin cu una de strictă observanţă. Potrivit lui Gilbert, aici se află legătura cu un comentariu pe care-l face asupra unui text de Ernst Robert Curtius, conform căruia introducerea e identică *leitmotiv*-ului înălţat de Wagner pe culmi de virtuozitate. *Cuvânt-motivul* (ca să citǎm o sintagmă a lui Curtius) are însuşirea unică de a se reinventa: separat, el e vid de semnificaţie; prin contextualizare, explodează în pagină, creând semnificaţii şi expresivitate artistică.

Cea mai simplă manifestare a *leitmotiv*-ului e cea metonimică, aşa cum o descoperim în descrierea celor două „sirene" de la bar, Miss Douce şi Miss Kennedy, prin repetitivul „bronze and gold", ori cvasi-onomatopeea ce anunţă şi descrie sunetul trăsurii lui Boylan şi, implicit, a lui însuşi, „jingle jingle jaunted jingling", cu variantele ei. Bowen plusează: „Un altfel de leitmotiv în *Sirens*, pe care se pare că nu l-a descoperit nimeni, este întrebuinţarea unor teme muzicale precum *The Rose of Castille*, pentru Molly, *When the Bloom Is on the Rye* pentru Bloom şi *The Last Rose of Summer*, *M'appari*, şi *Goodbye, Sweetheart, Goodbye*, pentru diverse aspecte ale relaţiei dintre Molly şi Bloom" (Bowen, 1995: 26). Observaţia trebuie amplificată cu sublinierea că episodul abundă în fragmente muzicale sau în texte însoţitoare ale melodiei ce au rolul de a semnala prezenţa unui personaj sau de a evoca o situaţie anume. Ele devin astfel părţi ale unei strategii de unificare a acţiunii prin puterea de iradiere şi fascinaţie a muzicii.

„Uvertura" atrage atenţia asupra intenţiilor lui Joyce, fie şi prin faptul că include (chiar în exces) referinţe la piese muzicale: nu mai puţin de douăzeci şi una de trimiteri la unsprezece cântece, dintre care două arii din opera *Martha* de Friederich von Flotow, invocate de patru ori. Pe parcursul capitolului, ele vor reapărea de treizeci şi două de ori, fiind, de

departe, cele mai vizibile trimiteri muzicale din totalul de aproape o sută şaizeci de menţionări a nu mai puţin de patruzeci şi şapte de arii şi cântece. Joyce urmărea, aşadar, să transmită un mesaj. Pe lângă aluzia la corespondenta amoroasă secretă a lui Bloom, Martha Clifford, e însă destul de greu de stabilit paralele între situaţia de pe scenă, unde eroul, Lionel (grafiat, în libretul operei lui Flotow, Lyonel), e un personaj care, finalmente, triumfă, şi cea din viaţa lui Bloom, rămas, probabil pentru vecie, sub dominaţia unei soţii debordând de energie sexuală.

Dincolo de potriviri sau contradicţii, muzica deţine, în *Sirens*, un rol copleşitor. Fragmentele muzicale anunţă, comentează şi concluzionează întâmplări, gânduri sau fluxuri ale conştiinţei. În acelaşi timp, muzicii i se atribuie o funcţie contrapunctică, cvasi-parodică, aşa cum *Ulysses* e reflectarea cu sens invers a epopeii homerice. Cântecele invocate subliniază, mai degrabă, starea de îndurerat conflict intern în care găsim personajele – îndeosebi pe Bloom. Abundenţa cântecelor irlandeze, dominate de o previzibilă melancolie şi amărăciune, pune în evidenţă cealaltă temă importantă a capitolului: trădarea. *The Croppy Boy* propune, simultan, un Leopold Bloom abandonat şi umilit, dar şi o ţară întreagă, Irlanda, învinsă înainte de a începe lupta.

Treptat, imaginea luminoasă, sugerată de jerbele multicolore ale uverturii, se întunecă. Întâmplările îşi pierd graţia, iar capitolul ce se anunţa a fi o replică la piesele „cu cântări" shakespeariene prinde conturul unei drame. Mai radical în judecata lui critică, Bowen vede un deznodământ neclar, unul care „mai degrabă combină în concluziile lui fiziologia, dragostea, patriotismul şi religia în dimensiunile lor magnific-patetice şi umoristic-naturaliste" (Bowen, 1995: 27). Prin tematică, prin dramatismul situaţiilor, prin aura eroică a reflecţiilor personajului Leopold Bloom, punerea în scenă se aseamănă unui câmp de bătălie. Zack Bowen sublinia rolul de cezură al cântecului *Love and War*: prin conţinut, dar şi prin plasament, el asigură tranziţia din spaţiul cântecelor de dragoste în cel al zicerilor muzicale patriotice. Într-un anumit sens, profilul contradictoriu al capitolului poate fi identificat prin recurs la textele cântecelor, adevăraţi *raisonneur*-i ai naraţiunii, substitute surprinzătoare ale unei voci auctoriale acreditate şi credibile. Ceea ce nu înseamnă că *Sirens* a nădăjduit să fie altceva decât un text literar. Muzica este un adjuvant, un participant în procesul narativ al edificării istoriei romaneşti, fără a i se substitui acesteia în vreun fel, ca semnificaţie ori conţinut.

Muzica din *Sirens* îngână, comentează şi subliniază evenimentele petrecute în barul hotelului Ormond, alcătuind o ramă sonoră capabilă să ducă o viaţă proprie, dar de fapt aservită strategiilor etic-estetice ale autorului. Diversă ca tonalitate şi intensitate, partitura muzicală acoperă şi modulează întâmplările trăite, rememorate ori imaginate ale personajelor. Ea va fi, prin urmare, la fel de diversă şi surprinzătoare precum sinuoasa desfăşurare a textului. De la umilinţa meditaţiei despre soarta fiinţei umane, la defulările porcos-filozofice ale bărbaţilor ce salivează admirând nurii domnişoarelor Douce şi Kennedy, la patriotismul lăcrimos şi la resemnarea blândă, muzica se constituie într-un scenariu consistent, de maximă expresivitate, lăcaş al cuvintelor ce transcriu tânjirea după o lume ideală.

Analiza textului din perspectiva componentei muzicale indică eforturile lui Joyce de a concilia două formule de care se simţea atras în egală măsură, ambele mizând pe valenţele eufoniei. Când nu cântă, protagoniştii fac jocuri de cuvinte ori se dedau unor exerciţii incantatorii bazate pe forţa de impact a sunetului: onomatopeea, aliteraţia, asonanţa, repetiţia, staccato-ul, ca să nu vorbim de savanta orchestraţie a întregului capitol – sugestie, la rându-i, a profunzimilor muzicale ale romanului ca atare. Procedeul are un precedent imediat la simboliştii francezi (dar şi în experimentele lui Flaubert şi Dujardin), fiind totodată familiar lui Proust, alt maestru al contrapunctului şi al repetiţiei pline de vervă şi ingeniozitate. În felul acesta, Joyce obţine nota distinctivă a discursului literar, fără a proceda însă la contopirea limbajelor.

Dimpotrivă, tocmai dialogul fecund, tensiunea identităţii proprii asigură soliditatea demersului. Înrudirile dintre literatură şi muzică au constituit o obsesie pentru modernişti, unii dintre ei, precum T.S. Eliot (de pildă, în *The Music of Poetry*) ori Mallarmé (*La musique et les lettres*), teoretizând fenomenul şi studiind structurile de adâncime ale creaţiei. Există, firește, şi un neajuns major în echivalarea celor două modalităţi de expresie: „Natura consecutivă a limbajului pare să nu îngăduie existenţa efectelor de simultaneitate produse în muzică de orchestrare sau de coarde, însă eliberarea de limitările temporale rigide prin metoda fluxului conştiinţei şi schema cronologică fragmentată i-au permis lui Joyce să exploreze o multitudine de forme muzicale în timp ce scria *Ulysses*. Dintre toate episoadele, *Sirens* este cel mai conştient de propria sa muzicalitate şi demonstrează amploarea efectelor muzicale care pot fi obţinute fără a distruge convenţiile primordiale ale limbajului” (Walton Litz, 1961: 64-65).

Avem, prin aceste observaţii, o motivare nuanţată a rolului pe care-l poate juca tehnica fluxului conştiinţei în unificarea limbajelor. O metodă ce proclamă tocmai absenţa regulilor se dovedeşte a fi mai puţin o exponentă a caracterului rebel al limbajului, cât un ambasador ce stabileşte punţi cu modalităţi de expresie artistică aflate, de regulă, în concurenţă. Important e să reţinem că, astfel, limbajele nu-şi pierd identitatea. Dimpotrivă, atât formulele muzicale, cât şi cele verbale se îmbogăţesc prin pseudo-contagiune: *Ulysses* nu e mai puţin un roman în care idiomaticul atinge o culme, după cum muzica şi-a găsit un adăpost convenabil într-un spaţiu al dialogului împins până la ultimele consecinţe.

Revenind la rolul uverturii (de data aceasta fără ghilimele), el se dovedeşte decisiv dacă nu pentru înţelegerea episodului în întregime, cel puţin pentru rolul de martor *a posteriori*, de modalitate de confirmare a intenţiilor autorului, de sumar informal al unei suite rapsodice dezvoltate pe întinderea unui capitol de carte – şi chiar dincolo de el. *Sirens* poate fi folosit drept studiu de caz al felului în care sunetul creează realităţi palpabile, modificând comportamente, reacţii şi sentimente. *Jingle*, de pildă, se dovedeşte a fi mai mult decât reprezentarea grafică a unui sunet: e un revelator al stărilor psihice prin care trece Leopold Bloom, turnesolul comportamentului care oscilează între o afectată siguranţă de sine şi o irepresibilă spaimă în faţa trădării lui Molly. Aparenta lipsă de expresivitate a cuvintelor uverturii nu e decât masca în spatele căreia, pe parcursul capitolului, tensiunea interioară şi frica lui Bloom vor izbucni cu întreaga lor forţă – inclusiv în mult-comentata flatulaţie din finalul capitolului.

În *Sirens*, Leopold Bloom se confruntă cu cele mai dramatice situaţii din întregul roman. Ele sunt cu atât mai dureroase, mai chinuitoare cu cât e vorba de suferinţe ale minţii şi sufletului. Bloom se află sub dubla presiune a realităţii şi a imaginaţiei. Conjuncţia lor agresivă – apariţiile fulgurante ale lui Boylan şi scenele în care-şi proiectează vizual infidelitatea soţiei – face din el o victimă sigură. Portretul bărbatului învins e amplificat de parada eroilor suferinzi din amor ori trădaţi în aspiraţiile lor patriotice, de amanţi părăsiţi şi de luptători abandonaţi în faţa inamicului. În acest peisaj, Bloom nu e decât „ultima sardină a verii”, bărbatul nebăgat în seamă, sortit să-şi trăiască drama în tăcere şi disperare. Iminenţa trădării sporeşte starea de anxietate, iar sunetele (fie ele şi muzicale) sunt doar manifestarea acustică a Apocalipsei.

Cu toate acestea, Bloom nu se lasă doborât de gelozie şi nu sucombă sub presiunea autocompătimirii. Şi asta deşi e

cuprins de o stranie paralizie, parcă în contradicţie cu impulsurile nedomolite care-l împing la acţiune. Se refugiază în meditaţia amară, perorând grav despre dragoste, ură, trădare, adulter, intoxicat de forţa de şoc a conceptelor. Actul propriu-zis, contactul sexual, e perceput sub aspectul mecanicităţii, al activităţii naturale – şi nimic mai mult de-atât. Acţionează asemeni legilor fizicii, inevitabil şi impasibil – o ilustrare ca oricare alta a *ineluctabilei modalităţi* de funcţionare a fiinţei umane.

În schema descriptivă a romanului, locul desfăşurării episodului *Sirens* e *The Concert Room*. Nu e vorba însă de vreo clădire purtând acest nume, ci de barul hotelului Ormond, loc de reuniune al câtorva dintre eroii deja cunoscuţi ai romanului. Scopul lor e să se delecteze, alcoolic şi muzical, în compania celor două ispititoare fete de la bar, domnişoarele Douce şi Kennedy. La Homer, secvenţa sirenelor e una din cele mai dramatice experienţe prin care trec Odiseu şi tovarăşii săi de rătăciri. Avertizat de Circe asupra primejdiei de moarte ce-l va întâmpina trecând pe lângă insula sirenelor („Acele care-ademenesc pe oameni,/ Pe toţi care s-apropie de ele./ Oricine-aproape merge fără ştire/ Şi cântecul sirenelor aude/ Napoi acasă nu se mai întoarce/ Şi nu-şi mai vede pruncii şi femeia,/ E dus, nenorocit pe totdeauna,/ Că-l farmecă sirenele cu viersul/ Răsunător, de unde-ntr-o livadă/ Stau ele-ntre mormane de-osăminte” – Homer, 1979: 286-287), el nu-şi refuză plăcerea de a asculta muzica divină şi primejdioasă a creaturilor mării.

După ce umple cu ceară urechile însoţitorilor şi cere să fie legat el însuşi de catarg, eroul reuşeşte să se îmbete de sunetul minunatelor voci, fără a fi obligat să şi plătească pentru această delectare. Inteligenţa a găsit o soluţie acolo unde se părea că nu există nicio şansă de a te sustrage scenariului cumplit urzit de primejdioasele femei-peşte. După un scenariu deja previzibil, rolul sirenelor nu e jucat, aşa cum s-ar putea deduce, de cele două fete de la bar (ele nu cântă, ci seduc, făcând apel la farmecele fizice cu care au fost înzestrate), ci de micul cor al bărbaţilor pe care întâmplarea sau obiceiul i-a adus la ceasurile patru ale după-amiezii în salonul barului Ormond. Nici ordinea episoadelor nu o urmează cu stricteţe pe aceea din *Odiseea*: scăpat teafăr de ispita vocilor aducătoare de moarte, Odiseu se pregăteşte să înfrunte o altă probă primejdioasă, strâmtoarea dintre Scilla şi Haribda. Or, Bloom trecuse deja prin această probă.

Îngropaţi în metafore şi subtilităţi psihanalitice, e o uşurare să redescoperi lumea reală, aşa cum o face Frank Bugden, pictorul înzestrat cu har memorialistic, autorul unei

ample „istorii" a naşterii şi metamorfozelor romanului joycean: „Era foarte simplu să plasezi un episod muzical în Dublin, pentru că Dublin este, sau a fost, un oraş muzical, cu o pasiune deosebită pentru muzica vocală. Câţiva dublinezi din generaţia mai veche se întâlnesc în salonul hotelului Ormond, iar cele câteva cântece, acompaniate de improvizaţii la pian, constituiau toată distracţia. […] În *The Sirens*, locuitorii Dublinului sunt înfăţişaţi împărţindu-şi interesul pentru muzica vocală între opera italiană şi baladele populare. Ceea ce-i face buni oratori probabil că-i face şi buni cântăreţi" (Bugden, 1972: 137). Această din urmă observaţie confirmă, prin invocarea unei (presupuse) însuşiri naţionale, caracterul natural al temei şi tehnicii întrebuinţate de Joyce.

Nota dominantă a capitolului este aceea a vibraţiei abstracte care a luat în posesie universul uman. Personajele sunt parcă obligate să cânte – iar atunci când n-o fac, sunetele cu pretenţii muzicale sunt produse de elasticul jartierei (ca în stupid-sexualul joc *sonnez la cloche* în care-i ademeneşte Lydia Douce pe vizitatorii barului Ormond) sau chiar de mare. Pe parcursul episodului, suntem prizonierii unei cutii muzicale, încremeniţi la capătul unei imaginare scări interioare, aşa cum fusese, în „*The Dead",* Greta Conroy, paralizată de melancolia splendidului cântec care i-l va readuce în minte pe Michael Furey.

*The Sirens* ridică şi o altă chestiune legată de modalitatea compoziţională a romanului: aceea a substitutului de personalităţi. În *Odiseea*, sirenele sunt fiinţe cauzatoare de moarte. În *Ulysses*, singurele femei prezente au aerul nevinovat al tinereţii exuberante (dar şi melancolice), al vitalităţii expansive şi al generozităţii neangajante. Ce îi atrage pe bărbaţi nu e vocea lor, ci lascivitatea naturală, energia senzuală împrăştiată cu dezinvoltură în jur. Singurul bărbat ce pare neatins de fluxul senzual al „sirenelor de bar" este Blazes Boylan. El pare a fi, aşadar, la ceasurile patru ale după-amiezii, un Odiseu dublinez care şi-a umplut urechile cu ceară. Nu aude vibraţia senzuală a jartierei domnişoarei Douce, pentru că mintea sa e deja conectată la deliciile amoroase care-l aşteaptă în patul lui Molly Bloom.

Prin urmare, dacă-i dăm deoparte pe bărbaţi, cei care cântă efectiv, adevărata sirenă a capitolului este, fatalmente, Molly Bloom. O sirenă absentă, dar întru nimic mai puţin atrăgătoare. Profesiunea de cântăreaţă o califică automat pentru acest rol, deşi ea ademeneşte bărbaţii nu prin voce şi melodii meşteşugit interpretate, ci prin magnetismul sexual care face ravagii printre masculii întâlniţi. Dacă Boylan reacţionează din instinct, mergând drept la ţintă, Bloom, care

simte şi el efectul cântecului de sirenă al propriei soţii, îşi reprimă pornirile. Nu dă curs impulsului de a se duce acasă pentru a-şi surprinde soaţa în pat cu amantul. Ştie că în felul acesta ar distruge tot ce construise în lungii ani cât au fost împreună. Optând pentru barul hotelului Ormond, Bloom se comportă asemeni unui general experimentat: acceptă să piardă o bătălie, sperând că în cele din urmă va triumfa în război. *Sirens* e, aşadar, dincolo de obsesia expresiei muzicale, un punct nodal în desfăşurarea evenimentelor. Conştient de amploarea mizei, Bloom refuză, asemeni lui Odiseu, supunerea faţă de dictatul simţului comun, necreditându-şi „nici măcar propria preştiinţă" (Cope 1974: 220) privind evoluţia lucrurilor.

Cea dintâi meditaţie a sirenelor de bar e rostită – pe un ton interogativ, ce sugerează totuşi o vastă experienţă – de gura domnişoarei Douce: „Nu-s idioţi bărbaţii?". Întrebarea ei primeşte răspunsul mut al întristatei Mina Kennedy, confiscată de senzuala îndeletnicire a petrecerii unei bucle blonde pe după ureche. Finalmente, ea răspunde, fără a renunţa la aerul de tristeţe: „Da' tot ei au partea cea bună". La mai multe străzi distanţă, Bloom – abstracţiune ascunsă sub numele *Bloowho*/*Blucine* – îşi continuă periplul prin oraş, purtând cu sine şi mestecând în minte fragmente din cartea pornografică aleasă pentru Molly. Un picolo „fără maniere" le serveşte sirenelor barului ceaiul. Gesturile mărunte au rolul de a fixa însuşirile personajelor: picoloul e îndărătnic, obraznic, leneş, obtuz; domnişoara Douce e expansivă; Mina Kennedy, tristă, părând să joace mereu rolul unei femei de casă mare. Scena e redată într-un limbaj cvasi-dezarticulat, cu postpunerea verbului şi alterarea frecventă a cuvintelor, ajungându-se până la ininteligibilul *imperthnthn thnthnthn* (*impertinent insolence*), prin care picoloul răspunde, grosolan, ameninţării domnişoarei Douce că-l va pârî doamnei de Massey pentru comportamentul lipsit de respect.

Ceremonia ceaiului e transcrisă cu o precizie ce mimează impersonalitatea, dar care accentuează însuşirile şi preocupările personajelor: „Turnă într-o ceaşcă de ceai ceai, pe urmă îndărăt în ceainic ceai. Se ghemuiră sub reciful tejghelei, aşteptând pe taburete, pe lăzi întoarse, aşteptând ceaiurile să se infuzeze. Îşi netezeau cu palma bluzele, amândouă de satin negru, doi şilingi şi nouă pence yardul, aşteptând ceaiurile lor să infuzeze şi doi şilingi şi şapte. De bronz de aproape, cu aur de departe, auzind oţel de aproape, copite auzind de departe, şi auzind oţel de copite sunând în oţel". Cuvintele creează, în simplitatea lor dezarticulată, o veritabilă dialectică a

aproapelui şi a departelui: personajele trăiesc şi în lumea reală, şi în imaginarul propriilor proiecţii bovarice.

În acest peisaj al identităţilor schimbate, nici nu ştii de fapt cine sunt sirenele şi cine marinarii protejaţi de cântecele ademenitoare ale ucigaşelor din povestea lui Odiseu. Refuzând să audă vreun cuvânt despre „ramolitul de Boyd", domnişoara Kennedy se substituie pentru o clipă tovarăşilor rătăcitorului rege al Itacăi: „Ceai dulce domnişoara Kennedy terminându-şi de turnat cu lapte îşi astupă ambele urechi două cu degete micuţe". Ea nu se fereşte de o ispită, ci de amintirea greţoasă a unei seri de concert la Antient Rooms, când „zdreanţa de babalâc hidos" cu „ochi bulbucaţi" încercase s-o curteze.

Încă pe stradă, dar venind înspre barul Ormond, Bloom admiră statuile „binecuvântatelor fecioare", îmbrăcate în albastru şi alb, aducându-şi aminte de sculpturile văzute la muzeu, dar şi de insul care l-a întrerupt din studiu, identificat ca fiind Mulligan. Amintindu-şi-i pe tinerii care priveau fascinaţi albeaţa Fecioarei Maria, Bloom aproape o compară cu o femeie atrăgătoare, sau cel puţin cu o sirenă.

Zglobii, puse pe şotii („strident, cu râs adânc, după, aur după bronz, se îmboldeau una pe alta în hohot după hohot, sunându-şi clopoţeii continui, bronzînaur, bronzînaur, surde bronz, stridentenadânc, râs după râs"), Lydia şi Mina stabilesc tonul general al capitolului, dominat de o perdea sonoră care transformă barul în cutia de rezonanţă a bunei dispoziţii a unor femei care se ştiu dorite. Sosirea lui Simon Dedalus, dezinvolt, ba chiar mitocan (îşi rupe pieliţa de pe unghie), dovedeşte familiaritatea atât cu fetele de la bar, cât şi cu „meniul" localului: nelipsita porţie de whisky. În timp ce Dedalus îşi îndeasă tutunul în pipă, comparându-l cu părul „de fecioară, de sirenă", iar Lydia Douce cântă o frântură din opera *Floradora* („O, Idolores, regină a mărilor din Orient!"), i se alătură Lenehan. Exact în acel moment, în parcursul inevitabil spre barul Ormond, Bloom traversează podul Essex, gândindu-se că trebuie să cumpere hârtie pentru a-i scrie Marthei. Lenehan vrea să ştie dacă n-a fost căutat de Boylan. Întâmplarea face ca tocmai atunci să se audă clinchetul birjei acestuia.

Pe lângă dominanta muzicală, capitolul va fi marcat de preţiozitatea limbajului. Dedalus şi Lenehan excelează în emiterea unor şarje pompoase („salutări de la fiul faimos al unui faimos tată", „am sorbit cupa de nectar împreună cu el chiar în ziua asta de astăzi" etc.), instituind o atmosferă de acută teatralitate. Pe parcursul dialogului, personajele vor mima sentimente şi trăiri, se vor identifica, perfecţi cabotini, cu eroi şi situaţii întru nimic asemănătoare cu propria lor stare şi identitate. Pianul, acordat de tânărul orb întâlnit mai

devreme de Bloom, reprezintă un îndemn la activitate muzicală. După ce vor bea, serviţi de chelnerul nesimţit, muşteriii vor dovedi reale talente de muzicieni. Deplasarea lui Bloom, tot mai preocupat şi tot mai aproape de bar, e încununată de-un prim succes: achiziţionarea a două „coli de hârtie velină de culoare crem" şi două plicuri. Din păcate, gândurile care-l purtau spre Martha şi spre întrebarea ei „Ce nu eşti fericit acasă la tine?" sunt scurtcircuitate de vederea, în depărtare, a „veselei pălării" a lui Boylan.

E a treia întâlnire a zilei. Se întreabă dacă e cumva o coincidenţă. Pentru o clipă, are ideea nebunească de a-l urmări. Aproape involuntar, Bloom ajunge exact în locul în care n-ar fi trebuit să fie, prizonier „între birjă şi vitrină". În timp ce Boylan le cucereşte fulgerător pe cele două sirene („Îşi atinse, în atenţia frumoasei domnişoare Kennedy, un bor al pălăriei sale de pai înclinate. Ea îi surâse. Însă surioara bronz îi surâse mai tare, dichisindu-şi pentru el părul mai bogat, un sân şi o rază."), Bloom ia hotărârea să intre pe porţile hotelului, însoţit de cumnatul său, Richie Goulding. Barul Ormond i se pare ideal, pentru că „vede, fără să fie văzut".

Odată cu aşezarea personajelor în dispozitiv, vom fi martorii unui discurs în care fiecare silabă, fiecare gest, fiecare notă muzicală se vor reflecta diferit în mintea protagoniştilor. Ca un lup aflat la pândă, Lenehan o asculta pe domnişoara Douce fredonând, neluându-şi însă privirile de la bustul ei fremătător. Dar fetele nu au ochi decât pentru Boylan, care, parcă dinadins, îşi amână plecarea – ca să „îi aţâţe pofta" lui Molly, după cum presupune Bloom. Lenehan profită de faptul că în bar se află doar câţiva clienţi şi-i cere Lydiei Douce să-i facă plăcerea jocului infantil-pervers numit *sonnez la cloche*: el constă din apucarea cu două degete a jartierei de sub rochie şi eliberarea bruscă, în aşa fel încât lovirea elasticului pe pulpă să provoace un „plesnet cald", pe sunetele pianului la care exersează Simon Dedalus.

Brusc plictisit de atmosfera din bar, Boylan decide să plece, urmat îndeaproape de Lenehan. Îl înlocuiesc însă Ben Dollard, dornic să se alăture atmosferei muzicale, şi Cowley. Conştient că sunetul trăsurii lui Boylan îndepărtându-se reprezintă o materializare a dezastrului, Bloom suspină. Pentru a pune sare pe rană, conversaţia chefliilor ajunge la Molly Bloom, care „mai făcea şi o altă meserie" – insinuarea e destul de limpede, deşi e vorba de mica afacere cu haine la mâna a doua pe care o avea familia Bloom. Rememorând episodul în care îi puseseră la dispoziţie lui Goodwin haine potrivite pentru a-şi susţine concertul de pian, Dedalus citează ambigua reclamă a firmei conduse de generoasa cântăreaţă: „Doamna

Marion Bloom leapădă îmbrăcăminte de toate felurile". Pentru a-i completa imaginea, Molly e descrisă, în virtutea meseriei tatălui ei, Tweedy, după denumirea unei celebre opere a lui Donizetti, *Fiica regimentului.*

Capitolul îşi relevă ambiţia muzicală şi într-un alt fel. Pe lângă grupul static, alcătuit din Simon Dedalus, Cowley şi Ben Dollard, cărora li se alătură Lydia Douce şi Mina Kennedy, două personaje sunt percepute în dinamica deplasării care-i apropie şi-i îndepărtează de sala de concert: Leopold Bloom, care mai degrabă naufragiază în universul dominat de „sirenele barului", şi Blazes Boylan, al cărui itinerar spre iatacul lui Molly Bloom e descris, în partea a doua a capitolului, cu o acribie geografică egală celei cu care fuseserăm informaţi în legătură cu drumul lui Bloom. În felul acesta, se creează o „hartă" contrapunctică, bazată pe tensiunea dintre static şi dinamic.

La un alt nivel, „bronzul şi aurul" celor două sirene alcătuieşte o pereche acut distonantă: în timp ce Miss Douce e plină de dinamism, participând la spectacolul muzical al bărbaţilor, Miss Kennedy e retrasă, absorbită de lectura unei cărţi. Într-un fel, ele reprezintă cele două faţete ale personalităţii lui Molly Bloom: cântăreaţă şi cititoare, soţia lui Leopold duce însă până la capăt „trăirile" pe care cele două sirene, apărate de „reciful" tejghelei, se mulţumesc să le mimeze. Mina şi Lydia sunt, neîndoios, femei atrăgătoare. Dar ele refuză, cu o ştiinţă înnăscută a eschivei, să cedeze asalturilor masculinităţii agresive. Compromisul suprem e participarea la jocul *sonnez la cloche*, un simplu prilej de a mai constata o dată „vulgaritatea bărbaţilor". Molly se predă cu totul pasiunii erotice. Mina şi Lydia truchează participarea efectivă la un ritual pe care-l găsesc mai degrabă respingător decât atrăgător.

Barul hotelului Ormond nu e însă doar o insulă de lubricitate, în care câţiva bărbaţi înfierbântaţi se dedau cântărilor şi limbajului licenţios, stârniţi de prezenţa seducătoare a fetei blonde şi a aceleia roşcate. Fiecare dintre personaje aduce cu sine grijile din afară. Cowley continuă să fie absorbit de problemele financiare, Bloom vede în fiecare din cuvintele cântecelor pe care le aude un apropo la drama trăită, Mina şi Lydia respiră prin cei care vin şi pleacă (ultimul sosit e „suavul avocat, George Lidwell, un gentleman"). Şi, ca un *memento* al istoriei mari, desfăşurate în oraş, zgomotele cavalcadei vice-regale continuă să se audă („copitele de oţel, copitele sunând, sunând"), printre, peste şi dincolo de cealaltă cavalcadă, a cântecelor şi comentariilor mateloţilor de uscat aflaţi sub vraja sirenelor asexuale din barul Ormond.

În ciuda absenţei sexualităţii propriu-zise, Mina şi Lydia funcţionează, pe parcursul capitolului, ca nişte acceleratoare ale instinctualităţii animalice a masculilor. Paroxismul e atins în momentul în care Lydia Douce preia iniţiativa unui joc erotic virtual, corespunzând celui real, prin care Molly îl excită pe Boylan. Secvenţa e premersă de descrierea „băltoacelor de spumă de bere", echivalent al lichidului seminal răspândit din abundenţă în imaginaţia bărbaţilor înfierbântaţi: „Pe maneta de bere netedă lucios ieşind în afară îşi lăsase lejer Lydia mâna ei grăsulie, las-o în mâinile mele. Cu totul pierdută de milă pentru răzvrătitul. În sus, în jos, în jos, în sus; pe nodul lustruit (ea ştie ochii lui, ochii mei, ochii ei) policele şi degetul treceau miloase: treceau şi iarăşi treceau şi, uşor mângâindu-l, pe urmă alunecând delicate încet în jos, un baton rece alb ţeapăn de email protuberând printre degetele ei închipuind un inel lunecător".

Substituţi ai sirenelor, bărbaţii îşi trădează slăbiciunile prin cântec. Prin muzică, o formă de visare, o speranţă a înlăturării problemelor, ei evadează din cotidian (Declan Kiberd atrage atenţia că în *Lotus Eaters* Bloom se întreba dacă n-ar fi o soluţie pentru el să scape de obsesiile sexuale devenind un tenor *castrato*). Muzica dobândeşte, astfel, virtuţi magice, modificând subconştientul personajelor, indicând în cazul fiecăruia punctul de maximă sensibilitate. Personaj absent, Molly funcţionează ca un reper al normalităţii într-un context în care bărbaţii îşi dezvăluie vulnerabilităţile. Lipsită de complexe, Molly compensează prin amant deficitul de iubire carnală pe care soţul i-o refuză. Practicând actul sexual întrerupt, Leopold îşi invită soţia să-şi caute împlinirea în compania uzurpatorului.

Întrebările importante ale acestui capitol sunt legate de semnificaţia muzicii în înţelegerea romanului *Ulysses* şi a personajului său central. Ce ne spun cântecele, ariile, frânturile de text şi de melodie despre viaţa interioară a personajelor? Cât de întâmplătoare e selecţia titlurilor din repertoriul *ad-hoc* al barzilor improvizaţi? Ce a fost mai întâi – cântecul şi mesajul său, ori fixaţiile eroilor care intră în rezonanţă cu versurile melodiilor? Nu există un singur răspuns la astfel de întrebări. Romanul e o construcţie unitară, în care fiecare element se cuvine să fie interpretat şi înţeles prin ceea ce este, nu prin ceea ce ar putea ori ar trebui, într-un scenariu ideal, să fie.

Personaj pasiv, închis în sine, Bloom nu se implică în niciun fel în dezlănţuirea sonoră ai cărei protagonişti sunt Dedalus, Dollard şi părintele Cowley. Participarea lui, în cadrul episodului, se subsumează mai degrabă vizualului: mai

întâi apare privind absorbit vitrina lui Wine's antique, iar la final scrutează cu egală atenţie vitrina magazinului de antichităţi al lui Lionel Mark. Şi totuşi, rolul lui e esenţial. Alegându-şi o poziţie „în care să vadă, dar să nu fie văzut", Bloom se comportă asemeni unei cutii de rezonanţă. Toţi ceilalţi muşterii acţionează, pe când Bloom raţionează. Instrumentul său e fluxul conştiinţei, un mecanism ce se declanşează instantaneu, prin asociaţii cunoscute doar lui. Aşa, de pildă, el ştie că Idolores, cea invocată de Lydia Douce, e Molly, a cărei origine orientală îi frapează pe toţi cei care-o văd. Cântecul e reluat de mai multe ori pe parcursul episodului, întărind în felul acesta nota de melancolie şi durere ce domină conştiinţa lui Bloom. Prin el ni se revelează personalitatea adâncă a lui Molly, dominată de o promiscuă nevoie de a-şi satisface plăcerile trupeşti.

La fel de puternic rezonează în conştiinţa lui Bloom şi versurile „When the Bloom Is on the Rye". Cântecul vorbeşte despre propunerea unui rendez-vous, ce corespunde gândurilor lui Bloom de a o întâlni pe Martha Clifford. De fiecare dată când e menţionat acest cântec, el e legat de un gest, un cuvânt sau o apariţie a lui Bloom. Simetric, apropierea de bar a lui Blazes Boylan şi plecarea lui spre cuibul dragostei din Eccles Street, numărul 7, sunt acompaniate de cântecul „Goodbye, Sweetheart, Goodbye", ca şi cum seducerea frumoasei din Gibraltar n-ar fi fost decât o simplă formalitate. Frank Bowen consideră că melodia depăşeşte funcţia de indicator al prezenţei cuceritorului de serviciu, Boylan: ar fi vorba şi de un joc ironic al „obişnuiţilor de la Ormond care îşi iau în felul acesta rămas bun de la Boylan, cel care avea o întâlnire amoroasă secretă, în timp ce acesta părăseşte barul pentru a-şi începe după-amiaza de încornorator. Boylan pare să aştepte nerăbdător sfârşitul cântecului pentru a-şi începe aventura amoroasă, deoarece el pleacă imediat după ce se încheie cântecul" (Bowen, 1974: 166).

Bloom şi situaţia lui familială par a-şi găsi reflectarea în mai toate piesele interpretate în barul hotelului Ormond. *The Rose of Castille*, compusă de Michael William Balfe, este, prin melodramatismul ei, o parodiere a situaţiilor pe care Molly şi Leopold Bloom le-au trăit ori le trăiesc. Leopold resimte paroxistic chinurile la care este sau i se pare c-ar fi supus. Bloom nu e, totuşi, personajul definitiv înfrânt, în ciuda rolului de seducător irezistibil atribuit lui Boylan. Muzica subliniază, prin evanescenţa şi caracterul ei eluziv, faptul că Bloom se supune de bunăvoie umilinţei de a fi încornorat. Masochismul şi nobleţea alcătuiesc un dublet plin de sugestii, care pune în evidenţă, şi pe această latură, complexitatea personajului.

Tema iubirii şi a războiului, deja menţionată, se constituie într-o metaforă a vieţii personajelor. Iubirea e o componentă a existenţei lor, în toate chipurile imaginabile: de la flirtul nevinovat şi galanteria îmbrăcată în solemnitate, la iubirea carnală şi la obsesiile auto-torturante. Războiul sexelor e o constantă a cărţii, însă în *Sirens* el atinge o complexitate greu de descris. Paralela dintre opera *Martha* şi suferinţa lui Bloom e perfect redată de aria „M'appari". Bariera dintre realitate şi ficţiune se sparge cu acest prilej, atingând paroxismul în construcţia *Siopold*, pseudo-acronim ce-i include pe Simon (Dedalus), Lionel (personajul de operă) şi Leopold. Nicicând un cuvânt-valiză n-a conţinut mai multă dramă, mai intensă suferinţă şi mai profundă punere între paranteze a propriului cinism (cea din urmă observaţie se referă la Simon Dedalus).

Situaţiile nu sunt, firește, perfect echivalente. Elvino, din *La Sonnambula*, îşi bănuieşte iubita de infidelitate. Lucru adevărat numai pe jumătate, deoarece în acel caz nu se ajunge, ca în dramoleta dublineză, la trădare maritală. Conflictele din operă (şi în *La Sonnambula,* şi în *Martha*) se încheie în favoarea tânărului care, după ce a cunoscut suferinţa dragostei, e răsplătit printr-un *happy-end* ce aduce alinarea sufletească şi împlinirea erotică. În cazul lui Bloom, dificultatea e de ordin moral: ţine de puterea lui de rezistenţă să depăşească obstacolele şi să-şi accepte consoarta aşa cum e: frivolă, dominatoare, vulgară, trădătoare. Arborescenta legătură dintre opera *Martha* şi tribulaţiile lui Bloom e parte a unei *trouvaille* pe care Joyce a exploatat-o cu o diabolică abilitate.

Opera lui Flotow respectă convenţiile comediei de situaţie transpuse într-o modalitate romantică dominată de sentimentalism, tipice pentru genul melodramatic. Uşorul aer de farsă, de artificialitate, de convenţionalism şi naivitate referitor la tribulaţiile doamnei din înalta societate de pe vremea reginei Anne, Lady Harriet Durham, travestită, sub numele Martha, într-o ţărăncuţă, şi ale lui Lyonel are însă o forţă de impact devastatoare asupra conştiinţei lui Bloom. Deşi ascuns de privirile celor prezenţi în barul Ormond, Bloom se autoplasează în centrul unui univers de două ori agresiv: sonor şi moral. Importante sunt, în posibila paralelă a dramei lui Lyonel şi a nefericirii lui Bloom, nu împrejurările, ci semnificaţiile: şi în opera lui Flotow, şi în romanul lui Joyce, există un element care produce răsturnarea cursului evenimentelor. În primul caz, ea e determinată de revelarea identităţii reale a lui Lyonel (descoperit a fi moştenitorul contelui de Derby), în cel de-al doilea – de concluzia la care ajunge Molly Bloom: aceea că, la urma urmelor, Leopold e cea

mai bună soluţie, că el, în ciuda tuturor argumentelor contrarii, e bărbatul de care are nevoie.

Unul din aspectele importante ale acestui capitol vizează modificarea comportamentului lui Bloom. În episoadele anterioare l-am văzut în situaţii ce ţineau mai degrabă de pasivitate: l-am urmărit meditând, reflectând, visând, copleşit de amintiri şi regrete. De data aceasta, melancolicul lasă locul sangvinicului. O bruscă dorinţă de a acţiona ocupă mintea personajului, împinsă ca de un resort. Deşi continuă să se ascundă de Boylan, evitând contactul direct cu el, dorinţa de a-l urmări devine irezistibilă. Ce rezultă de aici e o subtilă glisare psihologică, soldată cu o decisivă alterare a identităţii: numele Marthei, atotprezent în mintea lui, nu se referă însă la Martha Clifford, căreia îi scrie, cam fără tragere de inimă, o scrisoare, ci la Molly. Cea capabilă să işte pasiuni, angoase şi frustrări, dar şi indescriptibile dorinţe erotice e soţia, şi nu corespondenta epistolară.

Prin astfel de atitudini, coborâm din spaţiul disocierilor cu substrat lubric în cea mai concretă (şi contondentă) realitate. Subtilitatea transferului constă în faptul că Molly absoarbe, pur şi simplu, toate însuşirile Marthei, determinând declanşarea unui acut proces de auto-incriminare din partea lui Bloom. Pornind pe urmele lui Boylan, Bloom ajunge la barul Ormond, dar eşuează aici, incapabil să ducă mai departe dorinţa de a se convinge cu propriii ochi de ceea ce urma să se întâmple în patul său conjugal. Acest trasfer spaţial (Bloom *vede* de la distanţă ceea ce se întâmplă departe, acasă) corespunde unei stranii însuşiri a eroului: el „trăieşte pe cont propriu ceea ce beţivii trăiesc în colectiv” (Nolan, 1995: 63-64), adică se proiectează *activ/imaginar* în întâmplările pe care alţii le consumă efectiv.

Pentru Bloom, Molly e o forţă a naturii şi, aşa cum nu poate opri marea, n-o poate opri nici pe Molly din aventura amoroasă extramaritală. Frustrările lui Bloom sunt sporite de semnificaţiile descoperite în textele ariilor cântate de Simon Dedalus, Ben Dollard şi Cowley. Ascultându-i, el îşi dă seama cât de mult o iubeşte pe Molly, femeia pe care nu ezită, de altfel, să încerce s-o încornoreze. Fericirea lui Lyonel, care-şi exprimă bucuria de a-şi fi descoperit iubirea vieţii, e asumată şi de Bloom, chiar dacă în mintea lui sentimentul pierderii şi cel al atracţiei erotice se exprimă pe cale livrescă: „Love’s Old Sweet Song”, melodia sentimentală şi naivă, e dublată (am spune alterată) de fragmente explicit sexuale din cartea achiziţionată pentru a-i face pe plac (şi, se presupune, pentru a-i stârni dorinţele lascive) lui Molly, *Sweets of Sin*.

Deocamdată, cel cuprins de dorinţă e el însuşi, care se imaginează făcând dragoste cu Molly.

Aria „M'appari" reprezintă un moment al maximei suferinţe şi frustrări ale lui Bloom. Cântecul marchează dureros pierderea lui Molly, atât din ipostaza lui de soţ, cât şi din aceea de potenţial amant al Marthei Clifford. Suprapunerea de identităţi e indiscutabilă: Bloom e când „Henry Lionel Leopold", când „Lionelleopold", fiecare din aceste ipostazieri aducând mai aproape imaginea lui Molly. Cântecul e decorul sonor care-i îngăduie lui Bloom să evoce încă o dată împrejurarea în care a cunoscut-o pe viitoarea soţie, la un concurs de dans: „Seara când am văzut-o întâi la Matt Dillon în Terenure. Galben, cu dantelă neagră purta. Scaunele muzicale. Noi doi ultimii. Soarta. După ea. Soarta. În roată, în roată, încet. O roată mai repede. Noi doi. Toţi se uitau. Opreşte. Jos aşezatu-s-a ea. Toţi cei eliminaţi se uitau. Buze râzând. Genunchi galbeni".

Funcţia psihologică a cântecului e multiplă. În primă instanţă, ea redeşteaptă în Bloom ipostaza de om căsătorit, după ce, în capitolele anterioare, îl descoperisem mai ales ca amant (potenţial), ca admirator al oricărei femei atrăgătoare. Până şi Molly era percepută de el exclusiv din perspectiva farmecelor sale trupeşti, aţâţătoare de dorinţe. Acum, Leopold redescoperă dragostea, dorinţa romantică şi valoarea iubirii absolute, pe care n-o înfrânge nici diferenţa etnică, nici cea culturală (să nu uităm, Molly nu poate rosti cuvântul „metempsihoză"!) şi nici cea socială („fiica regimentului" practică o meserie cu totul neaşteptată pentru soţia unui biet agent de reclame). Tonul jocular, speculaţiile cultural-pornografice ale lui Bloom sunt înlocuite de o atotcuprinzătoare tristeţe. De-acum, promisiunile lui *şi*/*şi* (să-şi continue existenţa având şi soţie, şi amantă) lasă locul alternativei dramatice *ori*/*ori,* afirmată explicit*:* ori o recucereşte pe Molly, ori va muri.

În acest punct naraţiunea ajunge, însă, la o nouă răspântie. Decizia lui Bloom de a-l urmări pe Boylan nu durează prea mult. Cântecele ascultate în barul Ormond, parcă dinadins alese pentru a-i adânci rana din suflet, nu-i furnizează combustia unui curaj de lungă durată. Ca şi cum revelaţia dependenţei de Molly ar fi covârşit puterea dobândită vremelnic, Bloom rămâne inert în barul hotelului, asemeni lui Odiseu legat cu funii de catargul corabiei. Sirenele de la bar nu încearcă să-l ispitească în niciun fel pe Ulisele din Dublin, direcţionându-şi – fără succes – farmecele asupra lui Boylan. Prin urmare, rolul ispititoarelor e preluat de Dedalus, Dollard şi Cowley, personaje incomplete, după cum observă Stanley

Sultan, de vreme ce sunt unul văduv, al doilea holtei, al treilea preot. O stranie triadă a neîmplinirilor, căreia exegetul citat îi adaugă şi absenţa fiilor: familia Bloom a pierdut un copil, pe Rudy, Dedalus însuşi pare a fi fost decăzut din calitatea de părinte, iar ceilalţi doi n-au ajuns niciodată la acest statut.

Captiv între nevroza provocată de certitudinea infidelităţii şi camaraderia declanşată de cântecele dezinvoltului trio masculin, Bloom devine un *raisonneur* plin de compasiune al dramelor pe care le presimte dincolo de cuvinte şi de melodii. Deşi curtate asiduu, cele două sirene sunt epitome ale nefericirii şi existenţei lipsite de sens. Înamorate de superficialul Boylan, ele acceptă, cu un fel de resemnare înţelept-amuzată, asalturile bărbaţilor tomnatici, conştiente că viaţa nu le-a rezervat mari bucurii. În ce-l priveşte pe Bloom, el se recunoaşte în balada „The Croppy Boy", povestea revoluţionarului aparţinând grupului de rebeli de la 1798 (*Éirí Amach na nÉireannach Aontaithe,* în irlandeză), ai cărui lideri au fost trădaţi înainte de a fi apucat să ducă o bătălie decisivă contra ocupantului britanic.

Tema iubirii, a luptei/războiului şi a trădării se insinuează, în partea a doua a capitolului, drept una din constantele ruminaţiei subconştiente a lui Bloom. Trădat fără să fi dat lupta finală, el recepţionează mesajul sfâşietor al vocii de bas profund a lui Dollard. În tragedia tânărului inocent şi idealist, Bloom îşi recunoaşte propriul destin: „Toţi s-au dus. Toţi au căzut. La asediul de la Ross tatăl lui, la Gorey toţi fraţii lui au căzut. Spre Wexford, noi suntem băieţii din Wexford, şi el ar vrea. Ultimul din numele şi stirpea sa.

Şi eu. Ultimul din stirpea mea. Milly şi junele ei student. Da, poate vina mea. N-am băiat. Rudy. Prea târziu acum. Sau dacă nu? Dacă nu? Dacă încă?". Cuvintele urmează unei scurte evocări vizuale a lui Molly, a cărei imagine se decupează literalmente pe un decor de sunete: „La ce s-or fi gândind ele când ascultă muzică? Cum să prinzi şerpi cu clopoţei. Seara când ne-a dat Michael Gunn loja. Orchestra acordându-şi. Asta îi plăcea cel mai mult şahului Persiei. Îi aducea aminte de-acasă, dulcea casă. Şi-a suflat nasul în cortină. Obicei din ţara lui poate. Şi asta tot muzică e. Nu-i chiar aşa de rea pe cât sună. Triluliru. Măgari de alamă răgând cu trompele înălţate. Contrabaşi neajutoraţi, cu flancuri spintecate. Suflătorii vaci mugind. Pianul deschis crocodil muzical cu fălci. Suflător (*woodwind*) cu nume de învingător (*Godwin*).

Ea arăta bine. Purta rochia ei de şofran cu decolteu adânc, lăsând vederii tot ce avea. Respiraţia ei întotdeauna a cuişoare mirosea la teatru, când se apleca să întrebe ceva. I-am spus ce zicea Spinoza în cartea aia a lui tata. Hipnotizată ascultând.

Ochii aşa. S-a aplecat. Tipul de la balcon care se zgâia cu binoclul de operă în decolteul ei de-i ieşeau ochii din cap. Frumuseţea muzicii trebuie s-o asculţi de două ori. Pentru natură şi femeie-ţi ajunge o privire în fugă. Dumnezeu a făcut ţara, omul a făcut muzica. Mă-tu-n-pisoză. Filozofie. Pe bune!".

Identificarea lui Bloom cu tânărul rebel irlandez e evidentă, autorul referindu-se explicit la acesta: „croppy bootsboy Bloom". Mixajul de eroism şi erotism – o caracteristică a părţii a doua a capitolului – atinge apogeul în gesticulaţia plină de sugestii sexuale a domnişoarei Douce, care după plecarea lui Boylan pare să-şi fi direcţionat efuziunile senzuale în direcţia lui Bloom şi a lui Litwell. Dar Bloom – aflat la capătul unui proces de conştiinţă radical – reacţionează cu totul diferit decât ar fi făcut-o în alte împrejurări: nu mai aşteaptă sfârşitul micului spectacol pervers al sirenei „de bronz", conştient că şi-a găsit drumul adevărat, alături de Molly, chiar dacă acel moment coincide, în perversa cronologie la care am fost martori, cu sosirea lui Boylan. Asediat de sentimente contrarii, Bloom alege soluţia prudenţei şi a înţelepciunii, renunţând la climaxul spectacolului lubric propus de Miss Douce: „Să plec înainte de sfârşit. Mulţumesc, a fost divin. Unde mi-e pălăria. Trec pe lângă ea. Ziarul pot să-l las. Scrisoarea am. Ce-ar fi să fie ea. Să merg înainte, să merg, să merg".

Un amănunt – încă una din strategiile ironice ale lui Joyce – atrage atenţia asupra legăturii lui Bloom cu „cealaltă lume": pregătindu-se să plece din bar, semnele apartenenţei sale la acel univers se redeşteaptă – „săpunul lipicios" din buzunarul de la spate, loţiunea aşteptată de Molly, ba chiar şi cartea de vizită ascunsă în interiorul pălăriei. Episodul desfăşurat în barul Ormond luminează dintr-un unghi inedit procesele psihice şi modul de raportare a lui Bloom la evenimentele exterioare. În mod surprinzător, avem parte numai de reacţii-standard, aplicabile nu doar lui, ci întregului grup de indivizi cu care interferează. El îşi reconfirmă astfel statutul de *everyman*, de medie aritmetică a însuşirilor – calităţi şi defecte – ale unei largi părţi a oamenilor din vremea şi din locul unde i-a fost dat să trăiască.

Plin de subtilitate e însă felul în care Blazes Boylan cedează cântecelor unei sirene care, ascunsă după draperia geamului unde am întrezărit-o cu o oră înainte, expediază un flux magnetic nu doar în direcţia lui şi a soţului ei, ci şi a multora dintre bărbaţii care au cunoscut-o. Drumul spre strada Eccles e însoţit de zgomotul caleştii, pe care continuăm să îl auzim – în minte – şi după ce aceasta se îndepărtează de locul

de observaţie şi analiză, barul Ormond. În schimb, învinsul Bloom, încornoratul, nefericitul, prizonierul unei căsnicii disfuncţionale, subminate de tragedia morţii fiului Rudy, de infidelităţile soţiei, de înstrăinarea de Milly, de propriile lui fantasme erotice, dovedeşte o salutară stăpânire de sine. Ea-l salvează de la noua umilinţă de-a se şti doar o soluţie de rezervă – Lydia Douce îi acordă atenţie abia după plecarea amorezului „titular", Boylan. Bloom îşi pune încă o dată masca lui Odiseu, sustrăgându-se capcanelor întinse, pe rând, de Martha Clifford, de cei trei cântăreţi improvizaţi din barul Ormond şi de domnişoara Douce.

Ca probă suplimentară, Bloom are parte de întâlnirea cu o femeie cu care avusese o scurtă aventură în tinereţe, înainte s-o fi cunoscut pe Molly. Stanley Sultan emite ipoteza că aceasta ar fi Bridie Kelly, „cea cu care a avut prima lui experienţă sexuală" (Sultan, 1987: 231), pe când John Henry Raleigh susţine doar că Bloom „întâlneşte (fără să aibă o relaţie sexuală) o prostituată, Bridie Kelly, într-o noapte întunecată, pe strada Hatch" (Raleigh, 1977: 39): „O târfă soioasă cu o pălărie de pai neagră într-o parte venea sticloasă în plină zi pe chei înspre domnul Bloom. Când a văzut întâi acel chip adorat. Da, este. Mă simt atât de singur. Noapte umedă pe alee. Cornul. Cine-are coarne? Elhau. Eahau. Nu e-n elementul ei aici. Ce e ea? Sper că. Psst! N-aveţi nimic de spălat. Ştie Molly. M-a găbjit atunci. O damă grasă era cu tine în taior cafeniu. Îţi taie tot cheful. Întâlnirea aia pe care-am fixat-o. Ştiind bine că niciodată, sau dacă s-ar putea spune că vreodată. Prea scump prea aproape de casă de scumpa mea casă. Oare mă vede ea? Ziua arată groaznic. Are o faţă de te sperii. Dracu s-o ia! Ei, ce, trebuie să trăiască şi ea ca oricine. Să mă uit aici la vitrină".

Aproape absorbit de universul transparent al vitrinei, Bloom trece în plan secund, prim-planul fiind ocupat de sunetul bastonului tânărului orb, aflat în drum spre barul Ormond, de unde urmează să-şi recupereze instrumentul de acordat piane, uitat acolo ceva mai devreme. Ca la un semnal, vacarmul se amplifică, scârţâitul tramvaiului acoperă cuvintele înălţător-patriotice ale lui Robert Emmett, capul revoltei – înfrânte şi ea – din 1803 („Când ţara mea îşi ia locul printre Naţiunile lumii, atunci şi nu până atunci, fie epitaful meu. Am înfăptuit"), citite probabil în vitrina în faţa căreia aşteaptă trecerea femeii care-i provocase amintiri stânjenitoare, şi culminând cu eliberarea zgomotoasă a vintrelor, ca un semn al supremaţiei naturii faţă de toate formele de manifestare şi organizare muzicală. Triumfătorul şi izbăvitorul *Pprrpffrrppffff* îi redă lui Bloom nu doar echilibrul biologic, ci îl

repoziţionează în raport cu evenimentele pe care le-a trăit sau la care a fost martor în ultimele ore. Gazul intestinal pe care Bloom îl eliberează profitând de trecerea tramvaiului şi de perdeaua sonoră creată de acesta („Tramvai. Kran, kran, kran. Bună ocaz. Krandlkrankran. Sunt sigur că e Burgundul. Da. Unu, doi. Karaaaa") este un exemplu de *vivant plaqué sur du mécanique*, o mostră a vitalităţii care nu se lasă îngenuncheată de vitregiile existenţei.

Capitolul *Sirens* ne înfăţişează un Bloom contradictoriu. Vindicativ şi pregătit de acţiune în prima parte, el sucombă presiunii emoţionale provocate de îndelungata expunere la cântecele pline de subînţelesuri ale lui Dollard, Dedalus-senior şi Cowley, care-i periclitează eşafodajul unei masculinităţi ce părea expansive, dar care se relevă a fi doar defensivă, în partea a doua a episodului. Singura sirenă căreia nu îi rezistă e Molly, deşi ademenitoarele ei cântece nu îi sunt adresate. Drama şi sublimul îşi au originea într-o comună, dureroasă şi nevindecabilă suferinţă a iubirii trădate. Şi totuşi, Bloom părăseşte barul hotelului Ormond cu sentimentul că mai are o şansă de a-şi recăpăta rolul important în viaţa femeii pe care ştie că o iubeşte necondiţionat. În ciuda dovezilor contrarii, a milei de sine, a resemnării de moment, a tristeţii şi a spaimei de pierdere şi moarte. Lecţia învăţată de Bloom e cea a toleranţei, a descoperirii că iubirea nu e o armă de atac, ci „opusul urii".

# A douăsprezecea insulă:
# Cetăţeanul azvârle după israelit o cutie de tinichea

Prizonier în peştera lui Polifem, întrebat de uriaşul mâncător de oameni cum îl cheamă, Odiseu recurge la un truc onomastic. În loc să-şi dea numele adevărat, răspunde că se numeşte Nimeni (*outis,* în greacă). Prevăzător sau inspirat, el ridică astfel un baraj lingvistic în faţa ciclopilor ce sălăşluiau în peşterile învecinate, sosiţi în ajutorul mâncătorului de oameni. Alertaţi de mugetele şi gemetele provocate de parul înroşit, călit în foc, înfipt de regele Itacăi şi însoţitorii săi în ochiul din fruntea namilei canibale, aceştia se depărtează, convinşi că „Dacă nimeni/ Nu-ţi face rău şi silă, când eşti singur,/ De boala cea de Dumnezeu trimisă/ Nu poţi să fii scutit. De-aceea roagă/ Pe tatăl tău Neptun să te scape" (Homer, 1979: 222). Numele de împrumut îi fusese de folos eroului grec şi în alt fel: Polifem îi promisese că-i va face un

dar – adică privilegiul de a-l mânca la urmă, după ce-i va fi îngurgitat pe toţi însoţitorii săi.

Obişnuiţi, de-acum, cu felul creator în care James Joyce a întrebuinţat elementele *Odiseei* lui Homer, nu trebuie să ne surprindă că în schema romanului un episod, al doisprezecelea, *Cyclops*, corespunzător aventurii lui Odiseu pe tărâmul giganţilor mono-oculari, este prezentat de un povestitor anonim, *Noname*. Acesta narează întâmplările petrecute în jurul orelor cinci ale după-amiezii din taverna lui Barney Kirnan, de pe strada Little Britain, aflată în apropierea tribunalului din Green Street. Nenumitul – nu-i ştim nici identitatea, nici poziţia socială, nici profesia – îşi dezvăluie însă însuşirile pe parcursul desfăşurării evenimentelor. Felul în care vorbeşte (cu ironia şi binecunoscuta aplecare spre flecăreală şi exagerare a locuitorului din Dublin) şi se comportă (îngăduitor cu sine şi necruţător cu ceilalţi) trasează un portret indirect plin de culoare şi suculenţă.

Nenumitul e unul dintre numeroşii aflători în treabă care, stabilindu-şi foişorul de observaţie în colţul străzii, îşi închipuie că simpla calitate de martor le îngăduie să fie şi judecători, şi filozofi, şi interpreţi şi chiar manipulatori ai evenimentelor. Dar el nu e Odiseu, şi nici nu participă la odiseea lui Bloom: e doar una din faţetele (conştiinţele ar fi prea mult spus) prin care se exprimă spiritul locului. Întrupare a târgoveţului/orăşeanului palavragiu şi dispreţuitor, el e „bârfitorul suprem" (Raleigh, 1997: 144). Putem presupune că-şi făcea veacul în preajma hotelului City Arms, de vreme ce era prieten cu nepotul patroanei, supranumit Pisser Burke. El e probabil cel descris de Molly drept „insul cu nas lung" – şi singurul lucru remarcabil în ce-l priveşte e plăcerea maladivă de a spune lucruri dizgraţioase despre cei din jur.

Textul Nenumitului e, în mare parte, un monolog interior, o refacere a istoriei lui Bloom din perspectiva oferită de localul lui Barbey Kiernan. Perfect informat despre tot ce mişcă şi se spune în Dublin, el are geniul identificării elementului dezagreabil, al situaţiilor umilitoare, denigrărilor şi secretelor murdare. „Nenumitul e o enciclopedie ambulantă a spiritului cârtitor al Dublinului – nu are nicio vorbă bună pentru nimeni şi pare să fie păstrătorul cheilor tuturor dulapurilor în care se află schelete (şi în orice dulap se află un schelet). […] Deşi mizeriile pe care le aduce la suprafaţă au o vechime de zece ani sau mai mult, intervalul temporal nu prea contează nici pentru el şi nici, probabil, pentru cei care-l ascultă (nu e întotdeauna limpede când Nenumitul vorbeşte pentru sine sau pentru alţii), ceea ce e un fel al lui Joyce de a

spune că în Dublin bârfa nu îmbătrâneşte niciodată" (Raleigh, 1977: 144).

Dacă e să-i găsim, totuşi, un corespondent homeric, el este echivalentul lui Tersit din *Iliada*, întrupare a urâţeniei trupeşti, a vulgarităţii, a prostiei şi a obscenităţii. Pocit şi fără simţul măsurii, el e în egală măsură neruşinat şi laş – „cel mai urât om care a venit la Troia, cel care spune ceea ce gândesc cu toţii" (Benardete, 2009: 101). Ulterior, el va face o carieră spectaculoasă, ca simbol al unui anumit fel dezinhibat de a privi lumea. În *Ulysses*, meseria lui e de „recuperator de datorii necinstite ori dubioase", ceea ce-l pune în contact nemijlocit cu cei mai decăzuţi indivizi din societate. Ochiul rău şi limba veninoasă ar putea fi, prin urmare, deformaţii profesionale, rezultatul frecventării sublumii infracţionale a Dublinului.

Obişnuit să vâneze exclusiv răul, societatea nu are, pentru el, şi o faţă pozitivă. Lumea e o mlaştină morală, iar conversaţiile sunt prilejuri de a deversa dejecţiile unei minţi ce trăieşte doar pentru a bârfi, a scormoni, a turna ori a trăda: „El exprimă, mai limpede decât Mulligan sau Boylan, spiritul negării: asexuat el însuşi, neagă exuberant sexualitatea (ca şi cumsecădenia) altora. Aproape tot ceea ce pretinde că ştie e fals, după cum o dovedeşte plăcerea răutăcioasă resimţită atunci când bârfeşte" (Ellmann, 1972: 110). Cu alte cuvinte, deşi are un ochi antrenat pentru a identifica ce-i dezavantajează pe alţii, răutăţile lui nu par credibile – deoarece nu au greutatea conferită de perspectiva etică.

Naratorul fără nume funcţionează asemeni unui filtru care selectează tot ce e putred, rău-mirositor, respingător şi insuportabil într-o societate altminteri banală. Judecător neîndurător al altora, el e însă un conformist de joasă speţă, respectuos cu autoritatea şi gata să accepte cu umilinţă orice reproş al puternicilor zilei. Efectul paradoxal al acestui comportament e că, uneori, se întâmplă ca poziţia lui să fie singura rezonabilă. Ca, de pildă, atunci când Cetăţeanul – naţionalistul agresiv, violent şi primitiv – încearcă să-l bată pe Bloom, cuvintele Nenumitului par să-l plaseze, pentru o clipă, de partea raţiunii şi a legalităţii. Cu precizia unui profesionist, el identifică infracţiunile comise ori pe cale să fie comise de Joe şi de Cetăţean: „Doamne, dacă l-ar fi izbit cu biletul ăla de pariu în cap şi-ar fi adus aminte de cupa de aur câte zile ar mai trăi, dar şi pe cetăţean l-ar fi umflat pentru atac armat şi scandal public şi pe Joe pentru complicitate şi încurajare".

În ciuda acestor însuşiri negative, Nenumitul beneficiază, la nivelul comunicării textuale, de o funcţie pozitivă: deşi înmuiate în otrăvuri, mesajele sale au meritul de a fi directe. El

vorbeşte de la nivelul minţii obişnuite, al insului nu prea educat (limbajul întrebuinţat de el trădează absenţa culturii – referinţele culturale sunt precare, iar gramatica şi chiar fonetica se află în permanentă suferinţă), dar capabil să reţină orice amănunt susceptibil să facă rău cuiva. Cuvintele sale nimeresc direct la ţintă pentru că ele conţin aproape exclusiv informaţie brută – contrar a ceea ce crede Ellmann. Nenumitul nu interpretează, nu face conexiuni subtile şi nu stabileşte ierarhii: se mulţumeşte să deverseze în faţa cititorului întreaga mizerie pe care a putut-o acumula din experienţa lui de locuitor al Dublinului.

În anii 1970, a existat în mediile analizei joyceene o intensă şi ciudată dezbatere privind momentul acţiunii alocate de autor Naratorului nenumit. Timp de câţiva ani, s-au înfruntat două tabere: cei care pretindeau, la sugestia lui David Hayman, că evenimentele din capitolul *Cyclops* n-ar reprezenta decât repetiţia pentru o naraţiune pe care el o va debita mai târziu, într-un loc nenumit. Deşi argumentele împotriva acestei interpretări l-au determinat pe Hayman să-şi retragă punctul de vedere, el merită reţinut pentru sugestia conţinută: şi anume, pentru doza de aleatoriu pe care Joyce a strecurat-o în compoziţia acestui episod.

Textul Nenumitului are, din acest motiv, un aer de ambiguitate greu de fixat într-un cerc hermeneutic coerent. Naraţiunea e construită în stilul şuetei, al clevetelii, al flecărelii, al defăimării. Ea nu e preocupată de autenticitate, ci de credibilitate: vorbele îndrugate de povestitor se constituie într-o viziune coerentă, cu mari şanse de a-i convinge pe receptori. Dar asta nu înseamnă că trăncăneala lui e inocentă. Ea dezvăluie un anumit mod de a se raporta la lume, de a răspândi informaţii care, abil întrebuinţate de alţii, pot face rău. Faptul că Nenumitul îşi petrece timpul în compania lui Troy, de la Poliţia călare a oraşului, denotă o anumită intimitate cu omul obligat de profesie să ştie tot ce mişcă în perimetrul său de acţiune. Am mai avut un exemplu al legăturii strânse dintre locuitori şi organele de ordine şi în *Wandering Rocks*, unde Corny Kelleher avea de asemenea o fructuoasă colaborare cu sergentul de stradă 57 C. Diferenţa fundamentală e că vânzătorul de sicrie Kelleher avea alura unui spion sadea, pe când Nenumitul lasă impresia unui voluntar nevrotic, hipersensibil, hiperreactiv, gata să ia imaginaţia drept realitate şi banalitatea întâlnirii drept iminenţă a pericolului. El are sensibilitatea unui ecorşeu şi rapiditatea de atac a unui animal de pradă.

Complexitatea capitolului *Cyclops* e asigurată de o subtilă suprapunere de naratori. Simplistului, dar veninosului narator

fără nume Joyce îl adaugă pe autorul unor relatări detaliate, hiperbolizate, bazate pe exagerare (tehnica episodului e, după cum ştim, *gigantismul*). Richard Ellmann vede în această a doua instanţă narativă similitudini cu personajul lui Voltaire, Pangloss, atotştiutorul tutore al lui Candide, a cărui filozofie debordând de optimism poate salva universul. Textul e, astfel privit, o necontenită înfruntare între mareele de dejecţii propuse cititorului de Nenumitul şi înfrumuseţarea prin jerbele parodice ce conferă stilului o cuceritoare pluri-dicţie. Aceasta e alcătuită din mostre de texte amintind de avântatele peroraţii ale partizanilor noului celtism, de imitaţiile idiomului medieval ale multor traduceri din secolul al XIX-lea, de ariditatea dărilor de seamă birocratice, dar şi de pseudo-obiectivitatea jargonului jurnalistic al zilei.

Cei doi naratori se potenţează reciproc. Iniţiativa aparţine de fiecare dată noului Tersit, inepuizabil în aducerea la lumină a informaţiilor compromiţătoare despre cei avuţi în vizor. Cele treizeci şi două de instanţe parodice răspândite de-a lungul capitolului ilustrează, într-un cod retoric anume, naraţiunea mai degrabă seacă a Nenumitului. Cu aerul că ar confirma, prin supradimensionare stilistică, informaţii de primă instanţă, asistăm, de fapt, la o ingenioasă strategie a subminării, a diluării otrăvurilor livrate în flux continuu de Nenumit. Privite prin lupa deformatoare a retoricii, evenimentele îşi demonstrează, prin contrast, dimensiunea reală.

Richard Ellmann are dreptate să vadă în această strategie şi o uşoară contradicţie între intenţiile autorului şi inevitabila expresivitate a vieţii pe care textul o are, în numele unei subînţelese independenţe: „Joyce defineşte tehnica acestui capitol drept gigantism, gândindu-se, fără îndoială, la mărimea ciclopilor, dar e vorba de fapt de o negociere între micşorare şi amplificare. Tersit e, în tot ce face, fiere, iar oponentul său e ulei. Unul e miop, celălalt presbit. Tersit poate transforma nevinovăţiile în mârşăvii, partenerul său ia lucrurile scabroase şi le transformă într-o prăjitură apetisantă" (Ellmann, 1972: 111). Aşezat între cele două lupe, distorsionante în egală măsură, dar de sens contrar, cititorului i se oferă şansa de a-şi crea propriul punct de vedere, la întretăierea unor blocuri retorice de mare eficacitate.

Procesul de „albire" a situaţiilor corespunde, aşadar, filozofiei leibniziene a atingerii „celei mai bune dintre lumile posibile", în ciuda eforturilor Nenumitului de a crea (aşa cum sublinia Ellmann) „cea mai rea dintre lumile posibile". Cititorul devine astfel parte a unui proces hermeneutic în care experienţa, gustul şi, nu în cele din urmă, subtilitatea participă nemijlocit la stabilirea proporţiilor plauzibile ale

evenimentelor derulate în crâşma lui Barney Kiernan. El va fi ajutat, fireşte, de perspectivele oferite de celelalte voci – în primul rând, cea a Cetăţeanului, dar şi a lui Joe Hynes, Alf Bergan, Bob Doran, O'Molloy şi Lambert. Intruziunea acestora nu diminuează însă întru nimic importanţa covârşitoare a celor două instanţe, viziunile când complementare, când diametral opuse aparţinând celor doi emitenţi fonici. Dacă vocabula n-ar fi prea uzată, am putea vorbi de o veritabilă *dialectică* a albului şi a negrului, a umorii negative şi a umorului fin succedându-se în reprize rapide, imprevizibile şi pline de farmec lingvistic.

Desfăşurarea ostilităţilor din tavernă propune un discurs al discrepanţelor, exagerărilor şi exaltărilor. Scena împinge în prim-plan un alt personaj fără nume, căruia protagoniştii i se adresează cu apelativul „cetăţene". Discursul lui duce la apogeu retorica intoleranţei, diseminată gradat, percutant şi implacabil, asemenea unei ideologii îndelung exersate. În fapt, Cetăţeanul e un proto-nazist, un monstru îmbibat de ură şi dornic să pună în practică ameninţările la adresa străinilor, a sioniştilor, a englezilor. Felul lui de-a vorbi, exagerările grosolane, distanţa astronomică dintre realitate şi deformările lui furibunde conferă textului un aer involuntar comic – asemănător scenelor burleşti din *Dictatorul* lui Chaplin. Ura dusă la extrem, ca şi intoleranţa împinsă la absurd creează, inevitabil, un efect contrar celui scontat.

Fioros şi agresiv, Cetăţeanul nu e, totuşi, decât o caricatură: o fiinţă incompletă, un cuier masiv pe care atârnă pieile râncede ale resentimentului şi complexelor de inferioritate. Construcţia contrapunctică a episodului – bazată pe contrastul dintre exuberanţa limbajului şi grosolănia punctelor de vedere exprimate – instituie o neaşteptată stare de bună dispoziţie şi umor. Îţi vine, pur şi simplu, să nu-i iei în serios pe acei oameni, într-atât de rupţi de lume par să fie. Naţionalismul gregar, şovinismul, credinţa infantilă în propria superioritate îi înfăţişează drept nişte pigmei palavragii, care se cred giganţi. Într-adevăr, pe parcursul întregului episod ei nu fac decât să injurieze, să reproşeze, să incrimineze şi să bea. Navetând între luciditate şi delir, comilitonii Cetăţeanului exhibă grave carenţe de înţelegere a realităţii. Ei au rămas prizonierii unei lumi pseudo-adamice, în care puritatea sângelui şi bunăstarea merg mână în mână. Deşi au păşit în veacul al XX-lea, primitivii care îi cântă în strună Cetăţeanului continuă să fie prizonierii pre-modernităţii, ai conjuraţiilor construite pe demascarea şi eliminarea brutală a străinului.

Perspectiva unilaterală, reducţionismul lingvistic şi ideatic îşi au, desigur, corespondentul în natura ciclopică a

personajelor. Departe însă de a fi nişte uriaşi, ei sunt pitici dominaţi de aspiraţii ce depăşesc puterea lor de a înţelege mersul lumii. Văduviţi de avantajele privirii binoculare, şi-au găsit refugiul în monomanie, admiraţie de sine şi reducţionism sălbatic. Cu excepţia lui Bloom, care-şi acceptă cu mândrie identitatea multiplă, Cetăţeanul şi servanţii lui se înghesuie pe culoarul strâmt şi strâmb ce conduce la nimicnicie şi ruină totală. Deşi propagă cu asemenea violenţă ideologia naţionalistă, nici Cetăţeanul, nici adepţii săi nu par a fi nişte fiinţe fericite. Ei nu vorbesc, ci răbufnesc. Nu dialoghează, ci ţipă. Nu triumfă cu forţa argumentului, ci cu brutalitatea pumnului. Într-un cuvânt, sunt artizanii încruntaţi ai propriei nefericiri şi frustrări.

Stuart Gilbert evocă atmosfera belicoasă ce domină locul de desfăşurare al episodului. La începutul secolului al XX-lea, „Barney Kiernan's" avea o reputaţie consolidată, fiind unul din cele mai frecventate localuri ale Dublinului. Plasată aproape de tribunal, taverna era vizitată, în egală măsură, şi de oamenii legii, şi de cei care-i sufereau rigorile. Decorul era lugubru: „Hobby-ul lui Kiernan era colecţionarea exponatelor legate de infracţiuni, monede falsificate (pe care le încrustase în tejghea), arme care fuseseră folosite în asasinate, o bucată din frânghia cu care fuseseră legaţi fraţii Sheares, ochelarii călăului care-i spânzurase, precum şi ochelarii altor călăi" (Gilbert, 1958: 259). Joyce nici că putea imagina un cadru mai potrivit pentru a plasa istoria grozăviilor ce sălăşluiau în mintea Cetăţeanului-ciclop, defectiv nu doar de raţiune, ci şi de compasiune şi bun-simţ.

Locul acţiunii nu e fără legătură cu destinul lui Robert Emmett, personajul istoric ale cărui cuvinte citate/citite de Bloom nu doar că încheie capitolul anterior, ci îi conferă o dimensiune, ca să zicem aşa, metafizic-flatulatorie. Acel *I have done* reprezintă şi apogeul triumfător al necesităţii fiziologice, dar şi al împlinirii unui vis istoric. Ironia amară a făcut ca eroul irlandez să sfârşească în ştreang, aşa încât taverna în care semnele morţii erau atât de vizibile părea predestinată pentru a adăposti spectacolul delirant al patriotismului deşănţat al celor hrăniţi cu poncifele unicităţii şi supremaţiei irlandeze. Pură flatulenţă sunt şi cuvintele ce exprimă starea de lucruri care avea să ducă, doisprezece ani mai târziu, la revolta împotriva ocupantului englez. Pentru Joyce, care, în momentul scrierii capitolului, cunoştea evoluţia evenimentelor şi deznodământul lor (fie şi parţial), întâmplările aveau şi aspectul unui joc pervers cu istoria.

Drept urmare, unul din cele mai puternice componente ale capitolului este cel simbolic. Figurile nu sunt doar ceea ce par

a fi, ci şi măşti ale unor personaje şi situaţii aparţinând istoriei reale. Astfel, Cetăţeanul (un ins cu „gura mare şi capul gol", după definiţia unui exeget [Cronin, 1985: 20]) l-ar avea drept model pe Michael Cusack, fondatorul grupării Gaelic Athletic Association – dacă lăsăm deoparte, ca fiind glumă nesărată, opinia ştiută a lui Richard Ellmann potrivit căreia discursul naţionalistului înrăit n-ar fi cu totul străin de ideile din tinereţe ale lui Joyce însuşi. Episodul, în întregul lui, e oglinda unei stări de fapt, transpunerea în limbaj artistic a unor situaţii ce puteau fi întâlnite aproape pretutindeni în anii pregătitori ai revoltei din 1916. Atmosfera şi conţinutul ideatic au, aşadar, o valoare premonitor-simbolică: „Taverna întunecată dominată de un prost nebun reprezintă sinecdoca stării patriotismului irlandez cu doisprezece ani înaintea rebeliunii imaginată de Joyce" (Kenner, 1987: 92).

Capitolele anterioare ne puseseră în contact cu naţionalismul irlandez moderat, rămas la nivelul „bunelor sentimente", al discursului edulcorat, sentimentaloid şi lăcrimos. *Cyclops* ne introduce în universul luptătorilor fanatici, al fundamentaliştilor, al militanţilor iraţionali care nu ezită să pună mâna pe armă pentru a-şi afirma credinţele. Poetul, filozoful, chiar flecarul sunt înlocuiţi de inşi intoleranţi, monomaniaci şi belicoşi. Patriotismul atinge dimensiuni gigantice, prin exacerbarea discursului extrem-naţionalist. Explicaţiile sunt, ca întotdeauna, simple: supra-reacţia indivizilor mărginiţi vizează înlocuirea stilului de viaţă plictisitor, lipsit de satisfacţii şi dominat de iluzii amare, cu o pseudo-realitate născută din lăsarea în libertate a demonilor trufiei. Excesivul, distorsiunea maladivă a realităţii, auto-iluzionarea şi complexele de inferioritate sunt compensate de hipertrofierea însuşirilor considerate a fi unice, netransferabile şi nepieritoare.

Intuind potenţialităţile satirice ale gigantismului, Joyce mizează pe discursul inflamat, menit să pună în evidenţă violenţa, trivialitatea, primitivismul şi, finalmente, prostia celor care oficiau, gongoric şi tunător, în templul naţionalismului. De data asta, personajele nu se limitează la naţionalismul guraliv şi ineficace. Ele trec „la fapte", reprimându-i fizic pe cei care nu împărtăşesc viziunea superlativă despre *planeta Irlanda*, singurul tărâm unde rănile lor identitare îşi găsesc mult-aşteptata vindecare. Combatanţii strânşi în tavernă sunt echivalentul însetat de alcool al lotofagilor care-şi găseau împăcarea îngurgitând şi inhalând stupefiante. Adâncirea în lumea fantasmagorică guvernată de cultul irlandităţii e şi ea o „beţie rece", o plăcere ieftină, născută din afirmarea superiorităţii faţă de celălalt.

Lenea minţii induce lenea trupului, astfel încât postúrile în care descoperim grupul aciuit la taverna lui Kiernan sunt mai degrabă letargice, decât vitale. Plictisiţi, obosiţi fizic şi mental, ei repetă, asemeni unor mecanisme stricate, poncifele suprematismului gaelic, puternic energizate de acţiunile demarate cu câteva decenii în urmă sub denumirea de Irish Revival. Efectul e însă contrar celui scontat de promotorii urii general direcţionate: militantismul Cetăţeanului e atât de grosolan, încât nu poate avea efect decât asupra cuiva complet spălat pe creier. Ridicolul, penibilul devastator, oroarea se nasc din apăsarea unui trecut idealizat până la paroxism şi a unei conştiinţe de sine ce atinge dimensiuni apocaliptice. Întregul eşafodaj e subminat de un element care spune totul despre soliditatea poziţiilor adoptate de protagonişti: alcoolul. Berea şi whisky-ul sunt ingredientele în care flecarii cu ambiţii de cuceritori ai planetei îşi construiesc discursul vindicativ.

E de remarcat, de la bun început, inversarea, răsturnarea cinică a tablei valorilor: pentru Cetăţean şi acoliţii săi adevărul se află întotdeauna de partea celui puternic sau, după caz, a celui cu gură mai mare. Respectul de care se bucură poliţistul Troy, a cărui autoritate n-o contestă nimeni, simpatia pentru escrocul Geraghty, preferat doar pentru că e „de-al nostru", adică irlandez, iar victima lui e evreu descriu o mentalitate retrogradă. Deşi identificat drept un escroc, un „nenorocit al dracului", un „pungaş clasa întâi", el câştigă simpatia naratorului fără nume, pentru simplul motiv că a făcut rău unui străin, în ciuda felului odios în care Geraghty înţelege să-şi trateze creditorul: *„Spune-i,* zice el*, că-l provoc şi-l sfidez să te mai pună pe urmele mele şi dac-o face,* zice*, îl dau pe mâna tribunalului, aşa am să fac, pentru că face comerţ fără să aibă autorizaţie*. Şi asta după ce a luat de la el cât a putut, până s-a umflat! Isuse, ce-am mai râs când l-am văzut pe evreiaş rupându-şi cămaşa a disperare. *Mi-a băut ceaiul meu. Mi-a mâncat zahărul meu. Şi acum de ce nu-mi plăteşte banii mei?*"

Replicile citate alcătuiesc un portret pregnant al naratorului nenumit. Numai un nemernic, numai un declasat moral se bucură cu un asemenea cinism de necazul unui semen. Suntem introduşi, de la primele rânduri, într-un univers viciat, dominat de pactul secretului (flecăreala Nenumitului cu poliţistul Troy nu e chiar inocentă, de vreme ce „recuperatorul" îşi ia informaţii de la omul legii privind domiciliul escrocului şi mârşăviile lui), de un anti-semitism agresiv, a cărui amploare o vom descoperi pe parcursul capitolului. Joe Hynes aduce atmosferei de pestilenţă morală propria contribuţie, subliniind printr-o întrebare insinuantă

(„Circumcised?”/„Tăiat împrejur?”) distanţa infimă care-l desparte de subiectul micii întâmplări cu iz de banditism.

Scurtul citat din protestul disperat al lui Moses Herzog, prin dublarea pronumelui posesiv *my* cu cel prepoziţional *me*, e nu doar o marcă lingvistică, ci şi o formă timidă, incipientă a tehnicii întrebuinţate pe parcursul capitolului – exagerarea retorică, marcă a gigantismului ciclopic atribuit personajelor şi situaţiilor. Cei care iau parte la acest *symposion* al urii, invidiei, geloziei, lăcomiei sunt diverşi în formele frustrării care-i domină, dar identici în pasiunea pentru alcool. Peisajul (i)moral sub care ni se înfăţişează pare desprins din viziunile coşmareşti ale lui Bosch („Infernul”, din *Cele şapte păcate capitale*) sau din *Capriciile* lui Goya, „portretizate cu o furie mută şi cu un aer comic de un avorton social care, într-o altă epocă, ar fi fost un povestitor profesionist şi autor satiric, un om respectat şi temut de regii irlandezi”. Sub aceste cuvinte elogioase, David Hayman (1974: 243) îl descrie pe Nenumit, individul alcătuit din otrăvuri distilate, dar care, ca personaj literar, se constituie într-o figură memorabilă.

Particularitatea capitolului constă în faptul că, de data aceasta, Bloom e împiedicat să apeleze la modul de exprimare care-i reuşeşte cel mai bine: monologul interior. Prezenţa lui, intermitentă, e exprimată prin intervenţia directă, prin participarea la dialog – adică prin percepţia material-concretă, aproape vizuală, a fiinţei sale. Fluxul conştiinţei e înlocuit de folosirea, pe scară largă, a unor inserturi care, în stiluri împrumutate din variate surse, reuşesc să dea capitolului impresia unei creaţii *rococo* pline de culoare şi nerv, dar neîncadrabile, totuşi, genurilor artistice respectabile. Cele treizeci şi două de parodii deja invocate sunt probe de virtuozitate lingvistică – şi încă una dusă la extrem. Cuvântul *parodie* s-a impus în exegetica joyceană, aşa că îl folosim ca atare, deşi mai potrivită ar fi sintagma *exerciţii de stil*: într-o parodie, deodată cu modalitatea artistică e pastişată şi tema. Or, în *Cyclops* interpolările sunt creative: amplifică, nuanţează ori subminează (după caz), într-o bufonadă verbală neobosită, întâmplările, confruntările ori dialogurile din linia întâi a naraţiunii.

Un alt element inedit e absenţa naratorilor deja familiari ai naraţiunii. Capitolele anterioare beneficiau de vocea unuia sau altuia dintre personaje, ori de abundenta contribuţie a monologului interior şi a fluxului conştiinţei. Stephen Dedalus, Bloom, autorul însuşi asigurau contactul permanent cu textul, fluidizând sau reducând, după necesităţi, debitul textual. Acum, Joyce apelează – surprinzător – la un *mercenar textual*, delegându-i mare parte din misiunea ce revenea anterior

instanţelor invocate. Deodată cu noua voce se schimbă şi perspectiva naraţiunii: simţi că textul e rostit de undeva din subsol (al conştiinţei, al societăţii, al moralei) şi că titularul va privilegia mai ales amănuntele care oferă o imagine diminuată, deplorabilă, respingătoare a fiinţei umane.

Guraliv şi dezinhibat, Nenumitul e însă o mană cerească în calitatea lui de narator. Direct şi nemilos, el ţinteşte inima lucrurilor – alegându-şi prada în funcţie de umoarea de moment. În mod paradoxal, el e credibil tocmai pentru că nu pare să aibă opinii proprii. El a intrat, nu se ştie cum, în posesia unui set de informaţii secrete, pe care le face publice fără să fie conştient ori interesat de importanţa sau măcar de ierarhia lor internă. Singurul lui merit e că introduce în procesul delaţiunii un fel de democraţie pervertită, astfel încât nimeni nu scapă criticilor şi bârfelor pline de cruzime. Convenabil sau nu, aflăm din aceste relatări informaţii destul de exacte despre personajele care-l înconjoară sau pe care le-a cunoscut: despre infidelităţile lui Molly, despre dezastrul menajului lui Bob Doran, despre decăderea familiei Breen, despre sărăcia lui Joe Hynes şi despre ipocrizia fără limite a cetăţeanului.

Prin vocea Nenumitului vorbeşte categoria omului din Dublin sărac şi neşcolit: „Limbajul său transmite direct, făcându-ne martori ai setei lui, ai dificultăţii de a urina, ai dezgustului aproape fizic faţă de slăbiciunile altora şi ai nedreptăţilor pe care le face” (Hayman, 1984: 244). Deşi el însuşi nu e mult mai mult decât o caricatură, ne propune schiţe memorabile, secvenţe greu de uitat din panorama deşertăciunii umane. Ochiul rău e dublat de un verb bun, însuşiri pe care le găsim adeseori la oamenii simpli, lipsiţi de educaţie, dar având „şcoala vieţii”. Dacă maniera generală a capitolului ne înfăţişează un univers supradimensionat, umflat cu vorbe, Nenumitul participă la un proces de sens contrar, menit să demonstreze micimea şi precaritatea morală a celor intraţi în vizorul lui.

Capitolul debutează cu afirmarea puternică a identităţii povestitorului: „I was just passing the time of the day…”/„Îmi petreceam şi eu vremea…”, continuat de îndată cu nararea exagerată, supradimensionată în potenţialele consecinţe, a unei întâmplări banale: „şi-al naibii său fiu dacă nu trece un coşar dracului şi cât pe ce să-mi bage peria în ochi”. Chiar dacă n-ai fi avertizat asupra legăturii dintre *Ulysses* al lui Joyce şi *Odiseea* lui Homer şi tot n-ar scăpa trimiterea la faimoasa scenă a orbirii ciclopului Polifem de către Odiseu şi oamenii lui. Cum romanul lui Joyce e fidel construcţiei anticlimax, întâmplarea de la colţul străzii Arbour Hill rămâne pură

potenţialitate. Suficient, însă, pentru a stabili un racord la modelul antic luat drept reper de scriitorul irlandez. Avem, aici, un exemplu tipic al felului în care Joyce înţelege să „parodieze" marea creaţie homerică, reuşind, totodată, să sugereze distanţa enormă dintre timpul faptelor eroice şi nevropatiile caracteristice societăţilor aşa-zis evoluate.

Rândurile de început stabilesc nu doar tonul general şi strategia narativă, ci şi ideologia dominantă a episodului: revanşa, iritarea, replica violentă vor brăzda textul cu o asiduitate remarcabilă. Uşurinţa trecerii de la o ameninţare presupus gravă („cât pe ce să-mi bage peria în ochi") la o secvenţă aparent fără legătură cu pseudo-tragedia care ne fusese livrată cu aplomb indică prezenţa unei realităţi fluide, a unui spaţiu metamorfic în plină evoluţie explozivă. Nenumitul e conştient de precaritatea şi tranzienţa existenţei, admiţând că situaţia lui actuală e mult sub ceea ce fusese cândva („Uite-aşa decad cei atotputernici"), ceea ce reprezintă un indiciu al nivelului de seriozitate al întâmplărilor la care vom asista. Cu alte cuvinte, suntem preveniţi să nu luăm realitatea în litera ei, ci să o interpretăm cu un dram de umor.

Efectul comic e, de altfel, cultivat cu asiduitate de James Joyce. Metoda cea mai sigură a obţinerii acestuia e plonjeul direct, fără vreun avertisment prealabil, din bazinul cu peşti răpitori, reprezentat de taverna lui Kiernan, în acvariul cu peşti decorativi, figurat de reluarea în stil apăsat parodic a unor secvenţe relevante. Astfel, relaţia comercială dintre Geraghty şi Moses Herzog e înfăţişată în termenii pompoşi ai unui contract comercial, unde comicul rezidă în intensa folosire a termenilor de specialitate, specifici tranzacţiilor obsedate de respectarea literei şi spiritului legii – adică exact ceea ce în parteneriatul dubios dintre Geraghty şi Herzon nu se întâmplă: „Pentru marfă neperisabilă, achiziţionată de la Moses Herzog, pe aleea sfântul Kevi, cheiul Food, negustor, aici denumit vânzătorul, şi vândute şi livrate domnului Michael E. Geraghty, din Arbour Hill, 29, în oraşul Dublin, cheiul Arran, aici denumit cumpărătorul, adică cum ar veni, cinci pfunzi avoirdupois de ceai prima calitate şi trei livre avoirdupois zahăr tos cristal, a trei pence pfundul, sus-zisul cumpărător dator sus-zisului vânzător o liră cinci şilingi şi şase pence sterlină pentru valorile primite, care sumă urmează a fi plătită de către zisul cumpărător zisului vânzător…".

Contractul imaginar stabileşte diferenţa enormă dintre ceea ce ar trebui să se întâmple într-un stat de drept (ceea ce Irlanda nu avea cum să fie!) şi realitatea tranzacţiilor din piaţa bazată pe improvizaţie, evaziune fiscală şi înşelăciune. E o lume cu propriile cutume şi unităţi de măsură ale relaţiilor

inter-umane – o lume intens irigată de băuturile spirtoase, în care gradul de alcoolism e măsurat de distanţa – scurtissimă – dintre două băuturi. Nenumitul şi Joe Hynes nu pot avea, prin urmare, altă ţintă decât restaurantul lui Barney Kiernan, unde Hynes are o întâlnire cu Cetăţeanul. Joe îi promisese un raport despre ce aflase la dezbaterea de la hotelul „City Arms" despre febra aftoasă a vitelor.

Drumul spre tavernă e descris, într-un *apart* înţesat de detalii topografice, în maniera prozei de secol XIX, în care erau redate în engleză vechile legende celtice. Maeştrii acestui tip de reconstituiri literare erau, între alţii, Lady Gregory şi Standish O'Grady, autorii unor versiuni edulcorat-eroice, al căror stil pompos nu scapă cititorului contemporan. Insertul ne înfăţişează zona dintre străzile Little Britain şi St. Michan's Churches, prezentate asemeni unui paradis terestru, unde bogăţia de peşti, fructe şi legume din piaţă alcătuieşte un corn al abundenţei întâlnit doar în Eden: „O ţară plăcută omului este, adevăr vă zic, cu ape murmurătoare, cu râuri bogate în peşte, unde se zbenguie ştiuca, plătica, babuşca, halibutul, eglefinul fălcos, somnul tânăr, cambula, calcanul, baracuda şi alte neamuri amestecate de peşte. […] Frunzişul încântător, sicomorul tremurător, cedrul Libanului, platanul mărinimos, eucaliptul binefăcător şi alte podoabe ale lumii arborescente cu care acea regiune este minunat de bine înzestrată".

Enumerarea continuă cu frumuseţea clădirilor, nobleţea oamenilor, curajul mateloţilor, bogăţia grajdurilor şi a produselor agricole, sălbăticia impresionantă a peisajelor – totul ca într-un basm celtic care înconjoară, asemeni unei anvelope, un tărâm feeric, o realitate pe care, necruţător, o descoperim la antipodul imaginilor produse de naratorul alternativ. E vorba de acel Pangloss-care-glosează în stilul desuet-romantic familiar urechii irlandezului expus efluviilor patriotice ale promotorilor Renaşterii Irlandeze. Brusc, fără a fi preveniţi, revenim în planul realităţii, la cenuşiul lugubru în care se scaldă protagoniştii istoriei pe care o intuim deja ca fiind înmuiată în resentiment (partea mediană a textul celtic-romantic e intersectată de imprecaţia unei voci care sfâşie agresiv vălul paradiziac: „Îl sfidez, zice, şi îl provoc îndoit. Ieşi afară, Gerathy, tu, tâlhar al dealurilor şi văilor!").

E momentul intrării în scenă a personajului central al episodului, insul pomenit anterior sub opaca denumire *Cetăţeanul*. Aflăm despre el că-şi face veacul în tavernă, ursuz şi introvertit (stă „la o parolă cu sine însuşi"), că e însoţit de o „javră prăpădită", înzestrată, spre deosebire de Cetăţean, care nu are niciun nume, cu două: Garryowen (aceasta e şi denumirea unui cartier rău famat al oraşului Limerick, adăpost

al unei populaţii abjecte şi violente – tocmai potrivită pentru a-şi răsfrânge năravurile asupra unui animal aparţinând unui stăpân odios). Principala ocupaţie a Cetăţeanului e „să vadă de unde-i pică ceva de băut”. Refugiat într-un colţ ca într-o grotă (*gloryhole*), însoţit doar de un butoiaş cu băutură şi hârţogăraiele în dezordine, Cetăţeanul trudeşte pentru *cauză*. Adică pentru interzicerea în Irlanda a sporturilor englezeşti precum fotbalul, rugby-ul, hocheiul pe iarbă ori poloul, care trebuie înlocuite cu sporturi naţionale precum hurlingul (un amestec de hochei pe iarbă şi rugby), fotbalul gaelic şi handbalul…

Deşi un apropiat al Cetăţeanului, naratorul fără nume îi detestă câinele, „javra râioasă”: „mare pomană şi-ar face cineva dacă i-ar da dracului un hap”. Caracterul de prădător al Cetăţeanului, care mai suferă pe deasupra şi de sindromul cetăţii asediate, iese la iveală din prima clipă: el îşi întâmpină oaspeţii cu formula tâlharilor de drumul mare: „Stand and deliver!”/„Sus mâinile şi daţi tot ce aveţi!”. Stăpân peste partea lui de univers, Cetăţeanul îi angrenează pe nou-veniţi într-o discuţie despre „starea vremurilor”. Sigur pe sine, are toate explicaţiile pregătite: de vină pentru precaritatea economiei irlandeze e „străinătatea”. Nu sfântul popor irlandez, ci războaiele din afara graniţelor. Naţiunea, poporul, patria sunt singurele lui repere, iar când e invitat să-şi aleagă băutura nu ezită: „vinul ţărişoarei”. Ceea ce îi dă o deplină mulţumire de sine, o duritate a vocii şi a cuvintelor menite să inspire respect. Aerul de marţialitate se manifestă şi atunci când intenţionează să fie tandru – firește, cu aliatul canin, singura fiinţă în care are încredere. Cu toate acestea, când vrea să-i arate afecţiunea, gestul lui este mai degrabă o încercare de a-l omorî: „Ai fi zis că atunci îl sugrumă”.

Scena e rescrisă în tonalitate eroică, protagonistul dezvăluindu-se drept o făptură „cu umeri largi, cu pieptul voinic, cu mădularele robuste, cu ochii limpezi, cu părul roşu, cu belşug de pistrui pe faţă, cu barba hirsută, cu gura mare şi nasul lat”, măsurând „mulţi coţi de la un umăr la altul”. Într-un crescendo grotesc, portretul este completat cu descrierea „nărilor cu aripi largi, din care răsăreau smocuri de aceeaşi nuanţă roşiatică, erau atât de încăpătoare încât în întunecimea lor cavernoasă ciocârlia câmpului cu uşurinţă şi-ar fi putut afla cuibul. Ochii […] erau de mărimea unei conopide zdravene”. Inima e şi ea de dimensiuni colosale, iar ritmurile cardiace reverberează bubuitor. Eroul este asemănat, într-un talmeş-balmeş onomastic, cu figuri legendare ale folclorului celtic, dar şi cu personaje reale, fictive ori parodice (Horace Wheatly era un artist de pantomimă, Fierarul Satului, erou al *Psalmilor*

*vieţii* lui Longfellow, Dante Alighieri e marele scriitor florentin, Charlemagne, miticul rege al francilor, Ultimul Mohican e un personaj al cărţii eponime a lui Fenimore Cooper, Omul Care a Spart Banca din Monte Carlo e titlul unui cântec de Fred Gilbert, Femeia Care N-a Spart-o e doar o glumă absurdă, parodie a titlului unui roman canadian, *The Woman Who Did*, Benjamin Franklin şi Napoleon Bonaparte sunt figuri istorice, Patrick W. Shakespeare e o aluzie la teoriile care susţineau că Bardul din Stratford ar fi avut rădăcini irlandeze, apoi Buddha, regina din Saba şi alte nenumărate năzbâtii).

Semnificaţia acestor conexiuni are, pe lângă efectul comic, unul de redimensionare a evenimentelor pe cale să se desfăşoare. Există aici şi o sugestie a felului în care funcţionează, în acest capitol, strategiile narative. Modelul este unul teatral, personajele intrând şi ieşind din scenă în funcţie de rolul ce le-a fost atribuit. Paranteza parodică e utilizată cam în felul în care, în culise, actorii au diverse îndeletniciri, fără vreo legătură cu ceea ce se petrece în acele momente sub luminile reflectoarelor. Astfel, pe când cititorul e invitat să identifice diversele personaje din interminabila listă evocată mai sus, Joe Hynes le oferă Cetăţeanului şi naratorului fără nume câte o halbă de bere („mai că nu mi-au ieşit ochii din cap când l-am văzut că scoate o liră”, se confesează nenumitul). Joe, jurnalist de profesie, mărturiseşte că dăduse lovitura la curse, pe baza unui pont al „francmasonului prudent”, Bloom, pe care Nenumitul îl zărise cu puţin înainte „pe lângă Pill Lane şi strada Grecească, cu ochii ăia holbaţi tot iscodind să vadă ce şi cum”.

În celălalt registru, batjocoritor-eroic, scena e transcrisă în limbajul pompos al unei saga irlandeze, în care Bloom, evreul, este înnobilat cu marca irlandităţii, particula „O”: „Cine trece oare prin ţara lui Michan, înveşmântat în armură îndoliată? O’Bloom, feciorul lui Rory: e chiar el. Necunoscând frica, astfel este fiul lui Rory, cel cu sufletul prevăzător”. Revenind în imediat, Cetăţeanul se dezlănţuie împotriva organului de presă al Partidului unionist, *The Irish Independent*, care, din „prieten al omului muncii” (irlandez, desigur!), a devenit „zdreanţa” propagandistică în slujba duşmanului, de vreme ce până şi morţii de la rubrica de decese poartă nume saxone, nu celtice… Concluzia Cetăţeanului e fermă: pe lângă complotul extern, există şi unul intern. Ca, de pildă, cel urzit de Martin Murphy, patron al ziarului şi afacerist corupt.

Sosirea lui Alf Bergan şi trezirea lui Bob Doran din somnul beţiei, prăbuşit după uşă, ridică numărul participanţilor la infernalul divan naţionalist la cinci. Organizaţi asemeni unei

trupe de asalt, fac din vorba veninoasă o armă de distrugere a tot ce le trece prin minte sau pe dinaintea ochilor. Cuplul Breen, soţul aflat în căutarea dreptăţii pentru insulta ce-i fusese adresată prin scrisoarea anonimă deja cunoscută, şi soţia, „nefericita pricăjită" care-şi târşeşte picioarele prin faţa tavernei, stârnind hohotele de râs ale lui Bergan, dar şi iritarea „potăii" – ceea ce-l obligă pe Cetăţean să-i „dea una peste bot".

Primele paragrafe stabilesc, aşadar, şi tonul general, şi temele, şi poziţiile de la înălţimea (sau josimea) cărora vorbesc personajele. Individualizarea se produce spontan, prin acumularea frazelor rostite de eroii a căror unică preocupare şi plăcere e de a-i batjocori pe cei diferiţi. Breen e luat în tărbacă pentru poziţia de inferioritate autoindusă, făcând ocolul instituţiilor publice pentru a-şi cere dreptate într-un caz care nu-i decât o glumă proastă. Şi totuşi, pentru aceşti oameni cu statut social respectabil (mai puţin Nenumitul) plăcerea supremă o constituie umilirea semenilor rămaşi, dintr-un motiv sau altul, fără apărare. Sunt capabili să despice în patru firul întâmplărilor atroce, au un timp infinit pentru bârfă, calomnie şi injurii. N-au însă pic de răbdare atunci când chelnerul Terry întârzie să le aducă berea. Într-o viziune de două ori parodică, actul servirii licorii e înfăţişat în felul în care barzii veacului al XIX-lea imitau preţiozitatea vechii literaturi greceşti: „Şi atunci, cavalerescule Terry, le-ai înmânat, precum se cuvine celor născuţi pentru astfel de obiceiuri, această băutură asemenea nectarului şi ai întins cupa de cristal către cel însetat, sufletul tagmei cavalereşti, în frumuseţe înrudit nemuritorilor".

Procedurile narative, atent standardizate, pretind ca fiecare evadare în experimentalul *style-land* să fie urmată de o tăietură abruptă, de revenire în dinamica naraţiunii principale. Bloom se adevereşte a fi victima ideală, deoarece el hrăneşte stereotipurile privitoare la natura agresivă a naţionalismului practicat de Cetăţean şi admiratorii săi. În cazul lui Alf Bergan, legătura dintre cauză şi efect e indiscutabilă: vederea lui Bloom se leagă în mintea lui de cererile unor indivizi de a fi angajaţi pe post de călăi – trimitere certă la soarta care-l aşteaptă pe Bloom. Bergan posedă o întreagă colecţie, iar una dintre ele va fi citită spre marele amuzament al acestei bande de descreieraţi. Confuzia din mintea lor e dovedită şi de faptul că Alf Bergan este gata să jure că îl văzuse, cu doar câteva ceasuri înainte, pe Paddy Dignam, în compania lui Willy Murray (acesta din urmă e, în realitate, unchiul lui Joyce!).

Continuarea textului în maniera unei şedinţe de spiritism, asezonată cu sintagme şi percepţii familiare celor care frecventau asiduu spaţiile dezbaterilor teozofice şi poncifele

filozofiei orientale (şi nu erau puţini), pune în evidenţă nu doar ridicolul ideilor proferate de Cetăţean, ci şi faptul că elementul comic funcţionează ca agent dizolvant de fiecare dată când agresivitatea se organizează ideologic: „Ca răspuns la o întrebare în ce priveşte întâile senzaţii în marea trecere dincolo, afirmă că mai înainte văzuse totul ca printr-o oglindă întunecată, dar că cei care au trecut dincolo au posibilităţi supreme de dezvoltare atomică deschise în faţa lor. Întrebat dacă viaţa de dincolo seamănă cu experienţa noastră trupească, răspunse că auzise de la fiinţe mai favorizate acum în spirit că sălaşurile lor erau prevăzute cu tot confortul domestic modern, cum ar fi tālāfānā, ālāvātār, hātācāldā, wātāklāsāt…”. Cele patru cuvinte de la urmă reprezintă grafierea fantezistă a banalelor „telephone”, „elevator”, „hot and cold [water]”, „water closet”.

Ura grupului aparent omogen nu e direcţionată doar împotriva celor din afară. Nenumitul are, de pildă, o părere execrabilă nu doar despre câinele Cetăţeanului, despre Cetăţeanul însuşi, ci şi despre Bob Doran: „cel mai mare ticălos din Dublin când e sub influenţă”. (Desigur, sub influenţa alcoolului – ceea ce ridică o problemă de interpretare a cuvintelor rostite de personaje: şi anume, în ce măsură atitudinea lor e naturală şi în ce măsură e indusă de consumul în cantităţi uriaşe al băuturilor.) Predilectă rămâne însă modalitatea prin care cei consideraţi diferiţi (non-irlandezi) se transformă automat într-o pradă. Ivirea lui Bloom în raza vizuală a Cetăţeanului şi desfăşurarea ulterioară a evenimentelor urmează îndeaproape, adăugându-i, desigur, elemente de creativitate, modelul antic: „Comportamentul Cetăţeanului faţă de Bloom îl urmează şi în contrazice pe cel al gigantului lui Homer. Văzând în evreu un musafir neinvitat în Irlanda, el îl invită totuşi în restaurant, unde, însă, lipsit de ospitalitate, îl atacă, reacţionând la ceea ce el percepe a fi o sfidare a autorităţii lui. Obişnuit cu linguşelile, se înfurie în faţa argumentelor lui Bloom, frustrat că balanţa părerilor începe să se încline în altă parte. Indignat că Bloom nu vrea să dea de băut în cinstea «triumfurilor» lui, cade victima unui atac de furie” (Hayman, 1974: 245).

Acesta e, în mare, scenariul pe care se construieşte întregul capitol: acumularea, dinspre margini, a unei cantităţi de energie negativă suficientă pentru a determina declanşarea mecanismului resentimentar. Bloom ajunge la restaurantul lui Barney Kiernan căutându-l pe Martin Cunningham, continuându-şi misiunea de a-i ajuta pe orfanii lui Paddy. Oprit în uşa tavernei, el se „holbează” la ceea ce vede înăuntru, îndeosebi câinele mârâind al Cetăţeanului. Semnificativ,

apariţia lui Bloom coincide cu citirea de către Joe Hynes a epistolei meşterului bărbier H. Rumbold (numele e cel al lui Horace Rumbold, ambasadorul britanic în Elveţia, detestat de Joyce), care cere „favoarea" de-a fi angajat pe post de călău. Rumbold invocă experienţa („eu l-am spânzurat pe Jo Gann", şi tot el l-a omorât pe soldatul Arthur Chance), dar şi însuşirile unice pe care le posedă: „Am eu un truc special cum să le trec ştreangul de gât că nu mai scapă din el vreodată"…

De la scrisoarea lui Rumbold, comilitonii trec la „complimentarea" lui Bloom – în speranţa, desigur, că acesta le va oferi de băut. Cum Bloom se sustrage îndatoririi, acceptând doar o ţigară de foi, Joe Hynem găseşte nimerit să se refere la candidaţii la postul de călău, cu aerul că descrierea i se potriveşte şi lui Bloom, „masonul prudent": „Toţi ăştia-s bărbieri, zice, din ţara întunericului, care l-ar spânzura şi pe tac-su pentru cinci lire banii jos plus cheltuielile de drum". În contextul dat, discuţia alunecă uşor în zona morbidităţii sexuale: Alf dă ca sigură informaţia că spânzuraţii intră în erecţie, aşa cum se întâmplase şi cu Joe Brady (unul din invincibilii invocaţi şi în capitolul *Aeolus*), despre care un temnicer îi spusese că atunci „când l-au dat jos după ce-au tras trapa scula îi stătea îmbăţoşată în nasul lor ca un vătrai".

Incapabil, parcă, să înţeleagă fascinaţia grupului de cheflii pentru pornografia morbidă, Bloom se avântă într-o explicaţie ştiinţifică a ceea ce se întâmplă în momentul spânzurării – încercare imediat parodiată în stilul unui raport ştiinţific-medical al savantul Herr Professor Luitpold Blumenduft privind „porii aşa-numitelor *corpora cavernosa*" care se dilată pentru a permite fluxului de sânge să inunde membrul viril. Pentru Cetăţean, invocarea invincibililor e tocmai prilejul pe care-l aşteaptă pentru a turui despre „garda veche şi bărbaţii de la şaizeci şi şapte", despre victimele „cauzei drepte" şi despre suferinţa Irlandei noi. Cinic, Nenumitul îl apostrofează în gând: „Dacă tot îl doare de Irlanda cea nouă, mai bine s-ar duce să-şi facă rost de-un câine nou, asta ar trebui". Nu la fel procedează şi Bob Doran, care nu se mulţumeşte să-i ofere o halbă lui Alf, ci demarează o umilitoare (în opinia Naratorului) operaţie de a-l alinta pe Garryowen, o „potaie râioasă", „o javră" şi nimic mai mult, din punctul lui de vedere. Mai mult, îi cere lui Terry să-i aducă o cutie de biscuiţi, pe care-i va fărâmiţa cu delicateţe – iar potaia înghite, indiferentă, biscuitul „cât ai zice peşte, cu limba atârnându-i de un cot din bot."

Rolul cutiei de biscuiţi în declanşarea evenimentelor va fi esenţial, însă deocamdată atenţia Naratorului e captată de cearta dintre Cetăţean şi Bloom pe tema patriotismului şi a sacrificiului pentru tărâmurile natale. Nenumitul e preocupat

să-l ponegrească pe Bloom („cu ţigara lui de foi care-ţi tăia respiraţia, să-l fi văzut cum făcea pe grozavul cu faţa aia a lui grasă. Fenomen, ce mai!"), extinzând jignirile şi asupra consoartei acestuia: „Grăsana aia cu care s-a însurat el, ea da, e un fenomen cu dosul ăla al ei ca un joc de popice. Pe vremea când şedeau la hotelul City Arms, Pisser Burke mi-a povestit că era acolo o băbătie cu un prăpădit de nepot diliu, şi Bloom încerca să i se vâre pe sub piele şi juca şi cărţi cu ea, doar-doar l-o trece în testamentul ei şi nici nu mânca vinerea carne, că bătrâna era bigotă, şi-i mai şi scotea şi idiotul la plimbare".

Tehnica discreditării e adusă de Narator la perfecţiune. Insinuarea, informaţia după ureche, hiperbolizarea unor situaţii mărunte, deducţiile fals-revelatorii conduc la conturarea unei imagini rupte de realitate, dar credibile şi capabile să-şi creeze propria reţea de semnificaţii. Adevăratul conflict al episodului demarează prin declanşarea de către Cetăţean a unui cult al morţilor sui-generis: „În memoria răposaţilor, zice cetăţeanul ridicându-şi halba şi uitându-se urât la Bloom". Pentru a elimina orice ambiguitate, el îşi radicalizează discursul, trasând o linie clară între prieteni (cei care „sunt de partea noastră") şi duşmani („cei pe care-i urâm [sunt] în faţa noastră"). Cetăţeanul îl identifică astfel pe Bloom, în mod direct, ca aparţinând categoriei inamicului ireductibil. Invocând formula tradiţională a naţionalismului irlandez, mai întâi în forma prescurtată, *Sinn Fein* („Noi înşine"), apoi în cea mai radicală, *Sinn fein amhain* („Numai noi înşine"), Cetăţeanul face, practic, o declaraţie de război – ameninţarea că oponenţii vor fi zdrobiţi. Simbolul capitolului e, de altfel, Fenianul, arta tutelară, politica, iar organul ilustrat de naraţiune, muşchii.

Parodierea în stil jurnalistic a execuţiei unui patriot trimite, fireşte, la soarta rezervată de naţionaliştii irlandezi veneticilor din categoria lui Bloom. Rafinamentul stilistic e permanent subminat de proliferarea situaţiilor absurde, a întretăierilor de planuri în care descrierea instrumentelor de tortură şi ucidere şi atmosfera de sărbătoare galantă corespund unei modalităţi care depăşeşte practicile modernismului, anticipând formula *impurităţii* postmoderniste, aşa cum a fost ea descrisă de Guy Scarpetta. Consecvent cu sine, Cetăţeanul emite judecăţi „tari" asupra celorlalte poncife ale naţionalismului, turuind „despre limba irlandeză şi despre mitingul corporaţiei şi aşa mai departe şi despre aşa-zişii gentlemeni care nu-s în stare să vorbească pe limba lor". Cacofonia lingvistică e amplificată de intervenţia lui Joe Hynes („băgându-se şi el că şi el storsese o liră de la nu ştiu cine") şi a lui Bloom („care-şi vâră şi el mutra cu ciotul ăla de

ţigară de două parale pe care a stors-o de la Joe şi dându-i zor cu liga gaelică şi cu liga celor care să nu le mai dea voie cetăţenilor să ofere ceva de băut şi cu băutura, blestemul Irlandei"). Felul în care sunt spuse toate acestea demonstrează că Naratorul nu crede nici în peroraţiile lui Bloom, în care vede doar pretexte de a nu da un rând de băut, dar nici în imaginile idilice ale Irlandei aseptice visate de Cetăţean, o Irlandă purificată lingvistic şi etnic: „…într-o noapte am fost şi eu cu un tip la una din serile lor muzicale, cântece şi dansuri şi cu toţii în cor pe-o căpiţă cum şedea Maureen Lay iubita mea şi mai era şi un ăla cu panglicuţă albastră de Ballyhooly scuipând pe irlandeză şi-o grămadă de irlandeze de-ale noastre învârtindu-se cu băuturi antialcoolice şi vânzând medalii şi portocale şi limonadă şi încă vreo câţiva boşorogi. Doamne, ce mai distracţie irlandeză, ce să mai stăm să vorbim. Irlanda trează e Irlanda liberă. Şi pe urmă un babalâc care a început să sufle în cimpoi şi toţi impotenţii ăia au început să-şi târşâie picioarele pe muzica aia de mort. Şi unul sau doi popi cu ochii pe noi să nu ne dăm la femele, asta mai zic şi eu c-a fost o lovitură sub centură".

În ciuda suflului dominator al discursului Cetăţeanului, vocea Naratorului, insidioasă, fără prejudecăţi, nemiloasă şi neruşinată, se impune drept un reper decisiv în conturarea temelor şi în violenţa exprimării lor. Cetăţeanul urăşte diferenţa, alteritatea şi diversitatea (tot ce nu e irlandez trebuie să piară, eventual prin spânzurare, aşa cum au fost eliminaţi eroii neamului), Naratorul urăşte totalitatea. Orice intră în raza privirii lui trebuie murdărit, umilit. Perfect dedublat, el vorbeşte pe două voci: una care mimează cordialitatea, amiciţia şi toleranţa, alta paranoică, mizantropă şi chiar zoofobă. Monologul său interior e o înlănţuire de puseuri de ură, de încercări de a reduce fiinţa umană la stadiul de animalitate, aşa cum se întâmplă în descrierea micului act comunicativ dintre Cetăţean şi „javra" Garryowen: „…pe urmă începe să-l tragă încoace şi încolo şi să-l pipăie şi să vorbească cu el în irlandeză şi jigodia dă-i şi mârâie, de ziceai că-i un duet la operă. Schelălăiau unul la altul cum n-ai mai auzit vreodată, în timp ce se zgâlţâiau unul pe altul".

Oarecum previzibil, următorul insert parodic e scris în stilul unei reclame la „setter-ul roşcat irlandez", câinele „naţional", ajuns la desăvârşire, între altele, pentru aleasa educaţie ce i s-a dat, mergând de la regimul dietetic la „recitarea de versuri", asemănătoare, desigur, „runelor străvechilor barzi celţi". În această descriere, Joyce atinge una din culmile comicului de tip absurd, aglomerând în acelaşi plan situaţii, cuvinte şi evenimente într-un total dispreţ faţă de

cronologie sau logică. Metoda *tongue-in-cheek* e folosită pe scară largă, într-o juxtapunere a improbabilului şi a imposibilului, cuplate însă printr-un gongorism ce ţinteşte nu adâncimile cunoaşterii, ci suprafaţa lunecoasă a lucrurilor.

Figura Cetăţeanului este construită pe aceeaşi logică: în ciuda ideilor grandioase (şi periculoase) profesate, el nu e decât un mărunt profitor al respectului înfricoşat pe care-l stârneşte în alţii. Face turul *pub*-rilor din Dublin, „în nădejdea că doar-doar i-or face cinste, cu dulăul după el, lăsându-se adăpat de contribuabili şi de alegători". Singurul care nu acceptă regulile devenite obligatorii pentru ceilalţi e Bloom – în fond, venise pentru a regla o chestiune complicată rămasă în urma morţii lui Dignam: acesta îşi ipotecase casa fără să anunţe agenţia de asigurări. Timorat de agresivitatea din jur, dar şi de propriile nelinişti, Bloom face o gafă a cărei semnificaţie nu poate scăpa cititorului: el vorbeşte despre „admiratorii" (*admirers*) doamnei Dignam, în loc de „sfătuitorii" (*advisers*), avându-l, desigur, în minte pe Boylan, „admiratorul" soţiei lui, într-o situaţie în care, cel puţin din punct de vedere sexual, el era la fel de mort precum răposatul Dignam…

Peroraţia lui Bloom pentru respectarea legalităţii îi prilejuieşte Naratorului o nouă şarjă, legată de un episod uitat din viaţa acestuia: „Să fie mulţumit dracului că n-a intrat el sub prevederile legale atunci ca hoţ şi vagabond numai pentru că avea un prieten la tribunal. Cică vindea bilete de bazar sau cum le zicea loteria regală unguresc㠎. E adevărat, cum mă vezi şi cum te văd. O, toate gândurile mele bune israelitului! Pungăşie regală unguresc㠎 cu autorizaţie". Prietenii menţionaţi de Nenumit sunt, desigur, masonii, adeseori invocaţi în legătură cu Bloom. La pachet cu soţul lui Molly e trântit şi Bob Doran, „matol de la ora cinci", consortul unei doamne care se bucură de un tratament la fel de respingător: „Şi pe urmă numai ce-l vezi duminica cu concubina aia de nevastă-sa, şi-aia cum mai dă din coadă în sus pe aleea dintre strane la capelă, cu ghete de piele, mă rog, şi cu violete, lustruită de sus până jos, făcând pe domnişoara".

Halbele de bere, ce curg fără răgaz, nu potolesc, ci ridică tensiunea conversaţiei, ajunsă la dezbaterile politice. Lista parlamentarilor conţine nume alese de Joyce aproape exclusiv din domeniul zoologic: dl Vaca Conacre, dl Patrupede, dl Ureche, dl Capstătut, totul culminând cu figura celui „care-a adus renaşterea sportului gaelic", ilustrul Cetăţean cu pumn de fier şi maniere de huligan. Limbajul plin de înfloriturii al presei sportive domină firesc confruntarea, dar cu adevărat importantă e menţionarea meciului de box dintre Keogh şi

Bennet, în urma căruia Blazes Boylan a câştigat o importantă sumă de bani. Confruntarea sportivă şi turneul muzical care urma să înceapă îl aduc pe Bloom în situaţia umilitoare de a-şi lăuda adversarul, pentru a nu-şi dezvălui punctul slab: „E un excelent organizator. Excelent".

Sosirea lui O'Molloy redeşteaptă impulsurile agresive al Cetăţeanului, pornit de data asta împotriva celor care nu sunt irlandezi puri, ci „juma-juma". Discursul culminează cu afirmaţiile care nu lasă niciun dubiu asupra xenofobiei sale: „Frumoase lucruşoare, spuse cetăţeanul, să vină aici în Irlanda şi să umple ţara cu ploşniţe". Concluzia, fermă şi nemiloasă: „Nu mai vreau străini în casa noastră". Argumentaţia e pe măsură: „Veneticii ăştia, zise cetăţeanul. E vina noastră, la drept vorbind. Noi suntem vinovaţi. I-am lăsat să intre. Noi i-am adus. Femeia adulteră cu ţiitorul ei, ăştia i-au adus pe tâlharii ăia de saxoni aici". Era vorba, desigur, de Dermot MacMurrough, regele Leinster-ului, care a intrat în conflict cu nobilimea irlandeză după ce o răpise pe Devorgilla, soţia lui O'Ruarc, ceea ce a condus la răsturnarea sa de pe tron, în 1137. Dermot a alergat să ceară ajutorul englezilor, mai precis al lui Henric al II-lea. Era perioada primei invazii anglo-normande a Irlandei, din 1169, care, iată, continuă să fie o rană vie în inima unui irlandez de la începutul secolului al XX-lea…

În mintea lui Bloom, cuvântul „adulteress" sună ca o bubuitură de tun. Încearcă să-şi mascheze emoţia căutându-şi o ocupaţie oarecare, în timp ce echipa de asalt alcătuită din stăpân şi câine îi aruncă priviri fioroase. Ca şi cum ar fi ştiut de problemele din familia Bloom, Cetăţeanul decretează: „O soţie necinstită, asta e cauza tuturor nenorocirilor noastre". Aserţiunea e ilustrată cu cazul frumoasei soţii a unui antreprenor american care-şi înşela soţul cu un poliţist. Controversa dintre O'Molloy şi Cetăţean îi prilejuieşte lui Bloom o intervenţie împăciuitoristă, sintetizată în zicala cu paiul din ochiul altuia. Unele din aceste aluzii gravitează în zona sexualităţii (referinţa la circumcizia evreilor, în urma căreia organul procreator masculin devine „off the top", adică dobândeşte însuşiri care stârnesc invidia, la erecţia memorabilă a spânzuratului, la penisul supradimensionat din revista americană, la telescopul din ochiul scos al lui Nelson şi la propunerile de tortură ale Naratorului:

„*Bestie neagră arsă de vie în Omaha. Georgia*. O droaie de poliţişti din Deadwood cu pălării cu borul larg trăgând cu pistoalele într-un tuciuriu spânzurat de copac şi cu limba afară şi cu rugu-aprins sub el. Păi ar mai trebui să-l înece în mare după asta şi să-l suie şi pe scaunul electric şi să-l mai şi

răstignească să fie siguri că au făcut treaba cum trebuie"). E retorica pe care, cu exemple din istoria Irlandei, o întrebuinţează Cetăţeanul mai ales la adresa englezilor, cei care i-au cotropit ţara şi i-au ucis cei mai buni fii. Idealist naţionalist, Cetăţeanul visează, totuşi, la o Irlandă integrată – cum s-ar spune azi – „valorilor europene". Nimeni – nici măcar Naratorul – nu crede o iotă din limbajul avântat al Cetăţeanului, pe care-l califică drept „vânt şi pişat".

Pe fondul băuturii abundente, agresivitatea creşte, obligându-l pe Bloom să iasă la o confruntare deschisă cu Cetăţeanul. Argumentele lui, de bun-simţ, sunt luate în derâdere. Inutilitatea violenţei verbale şi fizice, definirea ţării ca fiind „oamenii care locuiesc în acelaşi loc", primatul cetăţeniei asupra apartenenţei de sânge culminează cu apologia patetică a propriei rase, întru nimic diferită de cea a irlandezilor în ce priveşte persecuţiile şi atrocităţile la care a fost supusă. Pentru el, „forţa, ura, istoria şi celelalte" nu pot fi invocate, deoarece însuşirea supremă a omenirii o reprezintă iubirea. Şi anume, acea exprimare a sentimentelor umane înţelese ca „opusul urii". La sfârşitul scurtei tirade, Bloom pleacă în căutarea lui Cunningham. Pentru hoarda naţionalistă, el nu e decât varianta feminină şi ridicolă a apostolului Pavel, adică o „Paula".

Un moment de maximă tensiune provine din simbolica transparentă a mucului de ţigară al lui Bloom, care aproape îi arde degetele. El trimite la ţăruşul înroşit pe care Odiseu îl va înfige în ochiul gigantic al lui Polifem. Arma noului Ulise constă în logică şi forţa bunului-simţ, invocate cu o admirabilă (dar inutilă) forţă de expresie. În absenţa sa, e certat încă mai abitir, pentru presupusa maşinaţiune care l-a dus la câştigarea unei sume importante la cursele de cai. Naratorul ia în derâdere pretenţia lui Bloom de a se considera irlandez. Neînsemnatul soţ al lui Molly e pus în aceeaşi serie cu marii criminali care au îndoliat sau jefuit Irlanda, de la Cromwell la regina Victoria.

Suspect din oficiu, Bloom („E-un afurisit de cal negru") nu poate fi crezut nici măcar în gesturile lui cele mai banale: Lenehan nu crede că a mers la tribunal, ci să încaseze banii câştigaţi la cursele de cai. Capodoperă a alternării între descrierea directă şi fluxul conştiinţei, execuţia simbolică a lui Bloom are loc în timp ce Naratorul „îşi stoarce pompa" în fundul curţii: „la dracu' (o sută de şilingi contra cinci), pe când îmi dădeam drumul (*Zvârluga* la cota douăzeci la), dădeam drumul la încărcătură la dracu', -mi ziceam în sinea mea, ştiam eu că de-abia aştepta (două halbe de la Joe şi una de la Slattery) de abia aştepta s-o ia din loc (o sută de şilingi asta

înseamnă cinci lire) şi când erau la (cal suspect pe dracu') îmi spunea Pisser Burke că cică joc de cărţi şi că i-ar fi bolnav copilul (ia te uită parc-am avut cinci litri) şi nevastă-sa aia cu fesele fleşcăite care-i tot da zor la telefon că e *mai bine aşa* sau *e* (au!) şi era totul o înţelegere ca s-o şteargă cu banii dac-ar fi câştigat (Doamne, plin am mai fost) şi că ţine prăvălie fără autorizaţie (uf!) Irlanda e naţiunea mea zice (hoi! ftiuc!) nu te poţi pune cu (gata asta-i ultima) guguştiucii (ah!) ăştia afurisiţi din Ierusalim". („Guguştiucii din Ierusalemn"/„Jerusalem cockoos" e denumirea batjocoritoare a sioniştilor şi, prin extensie, a evreilor din Irlanda.)

Conversaţia înaintează pe aceeaşi pantă primejdioasă, cu Bloom şi tatăl său (numit, în deriziune, Matusalem Bloom) găsiţi vinovaţi de toate relele Irlandei, inclusiv schema financiară care ar fi fost inventată de bătrânul Bloom (împrumuturi prin poştă, fără garanţie). Sosirea lui Martin Cunningham confirmă participarea lui Bloom la redactarea planului de funcţionare al Sinn Fein, după modelul unor entităţi din Ungaria care luptau pentru eliberarea de sub dominaţia austriacă. O participare suspectă, desigur, care se constituie într-o probă suplimentară că Bloom a avut un rol în pervertirea idealurilor naţionaliste ale neo-celţilor din Dublin. Aflăm acum că, la origini, tatăl lui Leopold se numea Virág, dar devenise Bloom „prin hotărâre judecătorească".

Loviturile Cetăţeanului se înteţesc, ajungând până la nivelul insinuării porcoase („Pe cine bănuieşte?", întreabă el, umilindu-l rasial şi sexual pe Bloom, când află că soţia i-a născut doi copii). „Lup în piele de oaie", „Virág din Ungaria", „blestemat de Dumnezeu", „lepădătură", „şobolan de hazna" sunt doar câteva din descrierile lui Bloom – parte a unei retorici bestiale, încununate de atacul furibund al Cetăţeanului, pe când Bloom, scos de Jack Power şi Crofton, părăseşte localul: „Da tocmai îmi coboram halba dracului de la gură când îl văd pe cetăţean ridicându-se de pe scaun şi luând-o bălăbănindu-se pe picioare spre uşă, pufăind şi suflând greu de atâta lichid în el şi blestemându-l cu blestemul lui Cromwell, cu clopoţel, carte sfântă şi lumânare, pe limba irlandeză, scuipând şi horcăind din el şi Joe şi cu micul Alf ţinându-se de el ca o lipitoare şi încercând să-l potolească".

Replica lui Bloom („Mendelssohn a fost evreu şi Karl Marx şi Mercadante şi Spinoza. Şi Mântuitorul a fost evreu şi tatăl lui a fost evreu. Dumnezeul vostru") amplifică la cote demenţiale ura Cetăţeanului („Îi sparg capul evreului ăstuia blestemat că ia în deşert numele Domnului. Doamne, îl răstignesc.") Scos din minţi, Cetăţeanul înhaţă „cutia aia de tinichea şi ţuşti afară cu micul Alf agăţat de braţul lui şi urlând

ca un porc înjunghiat" şi o aruncă. Ratându-l pe Bloom, ajutat de prezenţa de spirit a vizitiului, care dă bice cailor, Cetăţeanul îşi asmute câinele pe urmele lui Bloom. Ieşirea acestuia din scenă e redată în limbaj biblic, într-o apoteoză care-o aminteşte pe cea a sfântului responsabil cu tunetele şi fulgerele în miezul verii: „Şi iată un glas din cer zicând *Ilie! Ilie!* Şi el răspunse cu strigăt mare: *Abba! Adonai!* Şi îl văzură pe el, chiar pe El, ben Bloom Elijah, prin norii de îngeri înălţându-se în splendoarea strălucirii într-un unghi de patruzeci şi cinci de grade peste stabilimentul lui Donohue în strada Little Green precum piatra dintr-o praştie".

Fuga sănătoasă a lui Bloom (şi deloc ruşinoasă, în condiţiile date) se constituie într-o metaforă stilistică a întregului episod. Textul, asemeni întâmplării din finalul capitolului, e dominat de „tehnica oscilatorie" (Kiberd, 2009:183) întrebuinţată de Joyce. Dacă la nivel evenimenţial ea alcătuieşte o opoziţie între vorbă şi faptă (anulată doar de ieşirea animalică a Cetăţeanului), în ordinea expresiei lingvistice e un amestec de limbaje atent individualizate, compatibilizate de viziunea auctorială – niciodată limpede afirmată, dar intuită şi în flecăreala resentimentară a Nenumitului, şi în dezlănţuirile retorice care întind o coardă între stilul jurnalistic, cel al prozei „retro-celtice" a militanţilor exaltaţi ai sfârşitului de secol XIX, al dărilor de seamă birocratice şi, mai ales, al segmentelor de flux al conştiinţei.

Într-un sens mai larg, contrastul dintre simplitatea limbajului din dialogurile personajelor şi vitalitatea monologului interior este respectată la nivelul întregului roman. Fluxul conştiinţei constituie un refugiu – şi o compensaţie – pentru risipa de sentimente patriotice, de vise nesăbuite şi pasiuni corozive etalate de majoritatea personajelor pe parcursul unei confruntări cu un singur sens. Suspect la început doar pentru că refuză să se integreze ritualurilor bahice în care plutesc sentimentele naţionaliştilor irlandezi, Bloom devine ţapul ispăşitor, vinovatul absolut pentru tragedia Insulei de Smarald. Faptul că intră în polemică deschisă cu mica şi brutala armată coordonată de Cetăţean radicalizează tendinţele spre agresiune, intoleranţă şi violenţă ale cercului dominat de retorica naţionalistă, vindicativă şi xenofobă.

Definiţi prin opoziţie şi excludere, Cetăţeanul şi admiratorii săi proiectează imaginea unei Irlande pe de o parte împilate (englezii au despădurit-o), pe de alta invadate de idei şi chiar de jocuri sportive străine de „spiritul celtic". Joyce invocă tradiţia discursului resentimentar, al agresiunii vindicative, bine cunoscute cititorului contemporan din

*Cathleen Ni Houlihan*, de William Butler Yeats şi Lady Gregory, unul din piscurile discursului naţionalist irlandez, inspirat de rebeliunea din 1798. Cuvintele Cetăţeanului puteau fi auzite frecvent în restaurantele din Dublin, dar şi în presa scrisă a momentului. Ura împotriva englezilor (introdusă drept un leit-motiv încă de la apariţia în scenă a lui Haines, în prima secvenţă a romanului) nu e decât expresia curentă a unei xenofobii aproape patologice, alimentată şi de un antisemitism mai mult decât vitriolant.

Cetăţeanul aparţine aceleiaşi categorii ca profesorul Garrett Deasy, a patrioţilor care nu-şi pot iubi ţara decât urându-i pe străini. Antisemitismul lor alimentează fundamentalismul şovin, sfidând raţiunea şi bunul-simţ. Astfel se ajunge ca între strămoşii lor irlandezi să fie pomeniţi, pe lângă figuri legendare, şi Goliat ori Adam şi Eva. Ironia lui Joyce e o formă a dispreţului arătat faţă de astfel de manifestări ale spiritului primar. Opusă pălăvrăgelii isteroide a Cetăţeanului, poziţia sa e de-a dreptul revoluţionară: cuvinte dăltuite în bronz, născute din credinţa sinceră a unui personaj care a reuşit să se sustragă capcanelor istoriei.

Numindu-l în derâdere pe Bloom „noul Mesia al Irlandei", Cetăţeanul admite, inconştient, că în cuvintele evreului există un mesaj creştin-salvaţionist, promisiunea unui Paradis terestru dominat de iubire, bună înţelegere şi speranţă a mântuirii. Bloom este conştient că doar prin sacrificiu îşi poate atinge ţelul – şi, prin urmare, e aproape pregătit să fie linşat de „patriotul" cu aspiraţii extremiste. Opunându-li-se brutelor, Bloom „dobândeşte un anumit echilibru şi poate chiar o reînnoită putere masculină" (Davison, 1996: 186). Atitudinea implică şi o doză de masochism, ca şi în acceptarea faptului obiectiv că Molly îl înşală. Bloom le oferă adversarilor un chip pe care să-l poată ocărî: nu bea, nu le împărtăşeşte violenţa, nu cade în vulgarităţi de limbaj, se resemnează chiar cu identitatea de femeie – sugerată de remarca trivială potrivit căreia nici n-ar avea falus, de vreme ce nu e expus niciodată privirii. Când Cetăţeanul îl ameninţă cu crucificarea, el îl plasează, inconştient, pe Bloom de aceeaşi parte a baricadei pe care se află Mântuitorul.

Găunoşenia fenianului numit – generic – Cetăţeanul atinge apogeul în ieşirea violentă împotriva lui Bloom. Spre deosebire de englezi, pe care-i urăşte de moarte, fără a avea şi curajul să-i înfrunte, şi care îşi reprimau fără milă adversarii, Cetăţeanul îşi „execută" duşmanul folosind drept armă o cutie goală de biscuiţi. Demersul său îşi vădeşte astfel nu doar lipsa de formă, ci şi ruşinoasa, penibila, jalnica absenţă a conţinutului. Ura viscerală a naţionaliştilor are, aşa cum se

întâmplă adeseori, un efect pervers: ea creează premisele apoteozei lui Bloom, perceput drept spiritul salvator care plutește deasupra Irlandei paralizate de propria impietrire morală.

# A treisprezecea insulă:
# Gerty MacDowell invită la voiaj în imperiul simţurilor

Cenuşiul respingător din *Cyclops* – un cenuşiu al locului şi al oamenilor, al „tavernei mohorâte" şi al violenţei primitive a Frăţiei Fenienilor – e contrapus luminii strălucitor-crepusculare din *Nausicaa*. Nu e singura diferenţă dintre cele două capitole. Taverna lui Kiernan era populată exclusiv cu bărbaţi, plaja Sandymount e lăsată pe seama femeilor şi a copiilor. Capitolul al doisprezecelea era dedicat comentariilor vieţii publice, următorul e o investigare a privatului şi a intimităţii. Într-un fel, Joyce reciclează – simplificând-o – structura din *Dubliners*. Primele paisprezece povestiri ale volumului erau categorisite, pe un palier iniţial, după criteriul vârstei personajelor şi, pe un al doilea, după cel al disjuncţiei public/privat.

E o şansă a exegetului faptul că, începând cu capitolul *Cyclops*, beneficiem, în afara corespondenţei, de mărturia

suplimentară a lui Joyce privind intenţiile şi subtextele episoadelor. O datorăm pictorului Frank Budgen, cel mai apropiat prieten al lui Joyce, potrivit lui Richard Ellmann, poate cu excepţia lui John Francis Byrne. Cartea lui Budgen, din care am citat de mai multe ori, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'* (1934) constituie prima piatră de temelie a posterităţii marelui roman al irlandezului. Ea trebuie însă abordată cu multe precauţii. Artist el însuşi, Bugden avea tendinţa de a privi lucrurile prin prisma propriilor obsesii creatoare. Astfel, capitolul *Nausicaa* e înfăţişat îndeosebi pe latura vizuală, Bugden neezitând să-l definească drept parte a unui „episod al pictorului" (1972: 207).

Predominanţa imaginii, a ochiului, nu poate fi contestată. Dar la fel de sugestiv e rolul jucat de un alt organ al simţului, nasul – şi, implicit, mirosul. Spre finalul aventurii trăite la Sandymount, Bloom se scufundă într-o mare de miasme şi parfumuri. Ele reamintesc beţia olfactivă din *The Lotus Eaters*. Olfacţia funcţionează aici fie ca o legătură directă cu situaţia trăită în acel moment, fie ca o modalitate de a evoca amintiri şi întâmplări din trecut, prin omogenizarea timpului şi a spaţiului: „Stai niţel. Hm. Hm. Da. Ăsta-i parfumul ei. Păi da, a făcut semn cu mâna. Ce-o fi? Heliotrop? Nu. Zambile? Hm. Roze, cred. Parfum de ăsta trebuie că-i place ei. Dulceag şi ieftin: numaidecât se diluează, se trezeşte. Lui Molly îi place opoponaxul. O prinde, amestecat cu iasomie. Notele ei acute şi notele ei grave. Atunci în seara aceea la dans l-a întâlnit pe el, şi mai ţinea încă parfumul de data dinainte. Bun conducător, nu? Sau rău? Şi pentru lumină. Presupun că e o legătură între ele. De pildă, dacă intri într-o pivniţă pe întuneric. Misterioase lucruri. De ce simt abia acum mirosul? I-a trebuit timp ca să ajungă, ca şi ea, adică încet dar sigur".

Nu putea lipsi, fireşte, componenta oriental-exotică a olfacţiei: „…insulele alea cu mirodenii, singaleze, de azi-dimineaţă le miroşi de la multe leghe distanţă. Să-ţi spun cum e. E ca un văl fin sau o pânză de păianjen pe care o au peste tot pe piele, fină de tot cum ar fi păpădia şi o ţes aşa tot timpul din ele, fină de tot, culori de curcubeu şi nici nu-şi dau seama". Dar totul sfârşeşte în indestructibila unitate dintre femeie şi animal: „Şi pisicii îi place să miroasă cămaşa ei de noapte pe pat. Îi cunosc mirosul dintr-o mie. Şi-n apa de baie. Mi-aduce aminte de căpşuni cu smântână. Mă întreb eu unde-o fi exact mirosul. Acolo sau la subsuori sau sub ceafă. Pentru că îl simţi în toate din toate gropiţele şi colţurile. Parfumul de zambile făcut din uleiuri sau eter sau mai ştiu eu ce".

Şi din nou animalitatea şi conexiunile cu lubricul: „Şobolanul cu miros de mosc. Au o punguliţă sub coastă şi o

părticică de-acolo scoate miros de-l simţi ani de zile. Câini care se miros unul pe altul sub coadă. Bună seara. Seara. Cum mai miroşi? Hm. Foarte bine, mulţumesc. Animalele după asta se conduc. Da, acuma, dacă stăm să ne gândim, şi noi suntem la fel. Unele femei, de pildă, te avertizează când sunt la perioadă. Vino mai aproape. Şi-odată o putoare aşa de densă că poţi să-ţi agăţi pălăria de ea. Cam ca ce? Conserve de heringi stricate sau. Puah!".

Nici bărbaţii nu stau mai bine la acest capitol: „Poate că şi ele simt un miros de bărbat la noi. Cam ca ce? Mănuşile mirosind a ţigări pe care le lăsase Long John la biroul lui în ziua. Respiraţia? Asta de la ce mănânci şi bei. Nu. Mirosul de bărbat vreau eu să spun. Trebuie să fie în legătură cu asta pentru că preoţii care ar trebui să nu sunt altfel. Se îmbulzesc la gratiile altarului ca să ajungă la el cu orice preţ. Arborele preotului oprit. O, părinte, nu vrei să? Lasă-mă pe mine să fiu prima care. Exală aşa prin tot corpul, permează. Sursa vieţii şi e extrem de curios mirosul ăsta. Sos de ţelină. Să văd şi pe mine".

În sfârşit, corolar şi materializare, sursă originară a călătoriei în lumea sexual-mirositoare, Bloom descoperă în interiorul vestei săpunul, obiect delict al păcatelor reale şi imaginare: „Domnul Bloom îşi inseră nasul. Hm. În. Hm. Deschizătura vestei. Migdale sau. Nu. A, lămâie, asta e. A, nu e săpunul ăla". Joyce construieşte aici anticlimaxul perfect: ilustrarea felului în care imaginarul evoluează cu o ameţitoare viteză de la sublim la ridicol. Exact aşa cum miturile pot fi semne şi ale absolutului, şi ale nimicniciei: două faţete ale aceluiaşi Ulise uman, prea uman.

Budgen atrage atenţia asupra unui aspect pe care exegetica recentă l-a împins în afara subiectelor de analiză relevante: şi anume, rolul de „document" al epocii, de redare în termenii artei realiste a unui anumit moment istoric, împreună cu întreaga lui complexitate socială. Potrivit memorialistului-exeget, realismul lui Joyce trebuie definit în sensul în care pictorii olandezi din secolul al XVII-lea sau Canaletto au oferit, pe lângă extraordinare dovezi ale meşteşugului, şi „documente sociale" în care se pot descifra clar notele dominante ale moravurilor, preocupărilor şi relaţiilor dintre oameni într-un context istoric anume.

Scăpat ca prin urechile acului de represaliile fizice ale Cetăţeanului, Bloom încearcă să-şi revină în simţuri sperând că aerul mării îi va reda vigoarea pierdută pe parcursul unei zile solicitante şi fizic, şi emoţional. Respectându-i nevoia de reculegere şi linişte, autorul ne transpune într-o atmosferă complet diferită de cea care dominase până atunci romanul.

Explorările minţii personajelor, volutele absconse prin substraturile unor conştiinţe vulnerate sunt înlocuite cu descrieri cvasi-convenţionale, rimând surprinzător cu proza realist-romanţioasă ce se bucura de mare trecere la sfârşitul veacului al XIX-lea şi la începutul celui următor.

Această particularitate face ca un capitol care împrumută destul de mult aerul de legendă al întâlnirii lui Odiseu cu Nausicaa, fiica regelui feacilor, să fie transpus într-o realitate complet epurată de elemente mitologice. Liniile decisive, gesturile simbolice, precum şi decorul corespund miezului tare al epopeii homerice. Ajuns epuizat, în Cântul al cincilea, pe tărâmul feacilor, Odiseu e trezit, în cel următor, al şaselea, din somnul greu de ţipetele fetelor care-o însoţiseră la joacă pe Nausicaa, fiica regelui. Deplasarea fetelor la râu se produsese sub forţa de sugestie a Athenei, „zeiţa cu ochi verzi": „Ca Odysseu să se scoale şi fata frumoasă s-o vadă,/ Iar ea pe el să-l aducă apoi la Feaci în cetate./ Astfel că mingea zvârlit-a-ntr-o slujnică însăşi regina:/ N-o nimeri, ci-i zbură pe alături, căzând în bulboană./ Ele ţipară cu toate, şi-atunci se trezi Odysseu,/ În capul oaselor, şi-şi dădu ghes să se dezmeticească" (Homer, 2012: 95).

Idila dintre maturul însurat şi prinţesa fecioară va fi transpusă de Joyce într-una din cele mai răscolitoare abordări ale relaţiei fizic-mentale dintre bărbat şi femeie din proza modernistă. Întâmplările înglobează totul: uimirea primei întâlniri, irezistibila atracţie reciprocă, explozia senzorialului, sexualitatea debordantă, neruşinarea (auto)mărturisirii, proiecţia fantasmelor, culpa, asumarea, actul, extazul şi aneantizarea. Uzând de procedee tehnice mai degrabă moderate – formule simplificate ale monologului interior şi relatarea auctorială în tonalitate realist-romanţioasă –, Joyce atinge o culme a subtilităţii psihologice placate pe evidenta obsesie carnală ce domină minţile ambilor eroi. Gesturile acestora sunt transpuse, desigur, în logica răsturnată a romanului. În *Odiseea*, eroul e surprins complet dezbrăcat, pe când Leopold Bloom e înveşmântat excesiv, în contrast cu temperatura anotimpului şi a zilei. În schimb, noua Nausicaa, Gerty MacDowell, e cea care, în momentul culminant, îşi dezvăluie nurii, stârnind în bărbatul îmbrăcat în costum negru şi cu melon un acces sexual irezistibil.

Joyce speculează dorinţa mărturisită a Nausicăi de a se mărita cu un bărbat asemeni celui ivit parcă din neant pe ţărmurile tărâmului aflat departe de orice altă aşezare umană: impunător, experimentat, trecut prin vicisitudinile vieţii. Pacifişti, petrecându-şi viaţa în tihnă, bucurându-se de dulceaţa existenţei pe malul mării, întocmai fetelor care-o însoţesc pe

Gerty MacDowell, feacii trăiau într-o realitate paradiziacă. Asemeni prietenei lor, Gerty, cele două tinere – Cissy Caffrey şi Edy Boardman – împărtăşesc pofta feacilor de a bârfi şi ironiza („tare-s obraznici prin obşte!" – exclamă Nausicaa). Fata timidă, aflată într-un moment critic – o părăsise iubitul – va fi, într-adevăr, supusă tirului nemilos al unor fiinţe neastâmpărate care-şi extrag energia din confruntarea cu semenii.

Hugh Kenner identifică drept tehnică narativă particulară a capitolului un procedeu pe care el l-a definit – pe urma unui personaj din *A Portrait of the Artist* – „principiul unchiului Charles". E vorba, în esenţă, de alunecarea stilului obiectiv, omniscient, în subiectivitate, prin adoptarea însuşirilor unui anumit demers individual. Exemplele lui Kenner, din „*The Dead"* şi din *A Portrait of the Artist as a Young Man*, punctează prezenţa unor cuvinte tipice personajului în discursuri emanate de alte voci, presupus detaşate – ca, de pildă, aceea a povestitorului sau a raisonneur-ului. Kenner înţelege prin acest principiu faptul că „idiomul narativ nu e obligatoriu să-i aparţină naratorului" (Kenner, 2007:18). Cu alte cuvinte, că, pentru a-şi atinge scopul, autorul are toată libertatea de a-şi apropria limbaje ori cuvinte decupate din repertoriul personajelor sale, ca şi cum ar fi ale lui însuşi.

Tehnica e extrapolată de la nivelul vocabulelor la cel al sintaxei şi, de aici, la cvasi-totalitatea textului referitor la Gerty. În practică, avem de-a face cu asumarea la nivelul instanţei narative a *glasului*, a *timbrului* şi chiar a *sensului* unor realităţi lingvistice ori concepţii ale lui Gerty, dar rostite cu vocea neutră a naratorului. Altfel spus, cititorul dobândeşte acces direct la gândurile cele mai intime şi senzaţiile aproape indescriptibile ale fetei prin intermediul vocii aparent neutre a povestitorului. Prin această violentare a habitudinilor povestirii, Joyce deschide un vast câmp al manipulărilor psihologice: de vreme ce personajul însuşi pare a vorbi – e drept, prin glasul altcuiva –, credibilitatea lucrurilor nu poate fi pusă la îndoială. Ajungem astfel să credem că tot ceea ce ni se spune de către narator reprezintă voinţa şi expresia directă a personajului, deoarece textul îi reproduce cu fidelitate gândurile: „Un îndemn lăuntric o chema să vorbească; demnitatea îi spunea că trebuie să păstreze tăcerea", „golul acela apăsător pe care-l simţea ea uneori în piept străpungând-o până la inimă"; „ar da nici ea nu ştie ce să fie singură la ea în cameră, să-şi dea drumul la plâns, să plângă, să se mai uşureze. Sigur, nu prea tare, pentru că se pricepea ea cum se cuvine să plângi frumos la oglindă. Eşti o fată frumoasă, Gerty, îi spunea oglinda" etc.

Efectul e uneori amplificat de trecerea de la vocea indirectă a personajului la tehnica monologului interior: „Şi Gerty, adâncită în gânduri, abia dacă-şi mai vedea sau auzea tovarăşele sau pe gemenii în jocurile lor copilăreşti sau pe domnul acela de acolo din parcul Sandymount despre care Cissy Caffrey spunea că seamănă aşa de bine cu el făcându-şi plimbarea pe faleză. Pe el nu l-ai fi văzut niciodată ameţit, dar cu toate acestea nu i-ar fi plăcut să fie tată el din cauză că era prea bătrân sau oricum că avea faţa asta (sunt din ăştia care-ţi sunt antipatici şi nici nu ştii de ce"). Încă mai pregnant, asumarea psihologică a lui Gerty câştigă în consistenţă prin adoptarea transparentă a naraţiunii la persoana întâi în plină redare a întâmplărilor în stil indirect liber:

„Nebunatica asta de Cissy cu buclele ei de păpuşă. N-aveai ce face, uneori trebuia să râzi cu ea. De exemplu, când te întreba nu mai vrei puţin ceai chinezesc şi cu gem de căpşuni şi când îşi desena chipuri de bărbaţi pe unghii cu cerneală roşie te ţineai de burtă de atâta râs sau când trebuia să se ducă ştii unde şi zicea acuma vreau să dau fuga să-i fac o vizită domnişoarei White. Zi-i Cissycum şi pace. O, şi n-am să uit seara când s-a îmbrăcat în costumul lui taică-său şi cu pălăria şi cu mustaţă din dop ars şi s-a plimbat pe bulevardul Tritonville fumând din ţigară".

E greu să ignori că traseul lui Bloom, la orele opt ale serii, e aproape identic cu cel al lui Stephen Dedalus, de la unsprezece dimineaţa. E locul unde poetul le văzuse pe cele două moaşe şi unde se luptase cu silueta ineluctabilă a unui Proteu al minţii. Fertilitatea creierului devine, sub forţa energetică a valurilor, nevoie de a fertiliza. În cazul lui Stephen, aceasta s-a manifestat prin compunerea celor patru versuri pe bucata de hârtie cu articolul profesorului Deasy. Leopold Bloom şi Gerty MacDowell trăiesc ardoarea la modul fizic: primul, ejaculând excitat la vederea zonei organelor sexuale ale fetei, aceasta prin răspunsul erotic ce-i zguduie întregul corp. Dacă mai adăugăm şi faptul că cei doi gemeni, fraţii mai mici ai lui Cissy Caffrey, Tommy şi Jacky, construiesc un turn de nisip rotund – un *omphalos* –, descoperim că ne învârtim în cercuri concentrice, aduse în acelaşi plan de o imaginaţie auctorială obsedată de logică şi coerenţă.

Ca şi în alte episoade, Bloom e o prezenţă tăcută – şi, pentru o bună parte a capitolului, nevăzută. E nevoie ca mingea cu care se joacă gemenii să ajungă la el ca să fie observat de Gerty – aşa cum, în *Odiseea*, Nausicaa îl descoperă pe regele Itacăi, care dormea acoperit de frunze şi ierburi, atunci când mingea o lovise pe una din fete. Efectul e

devastator în ambele cazuri, ca şi cum privirile personajelor ar fi fost energizate de un trăsnet. Brusca dilatare a simţurilor constituie şi metafora, şi tehnica întregului capitol. La o extremitate, ea corespunde aprinderii imaginaţiei fetei brusc îndrăgostite de bărbatul cu aspect mai degrabă sinistru, dar în care ea proiectează o întreagă potenţială poveste de iubire. La celălalt, dilatarea, adică „tumescenţa/detumescenţa" provocată în structura narativă a romanului – ea evocă starea de excitaţie sexuală, erecţia urmată de ejaculare a lui Bloom.

La un nivel mai amplu, dilatarea urmată de decomprimare poate fi urmărită la nivelul stilistic al capitolului. În prima parte limbajul e avântat, corespunzând sentimentelor în explozie ale personajelor, imaginaţiei încărcate de dorinţă şi componentei intens vizuale a întâmplărilor. În partea a doua, ocupată de meditaţiile lui Bloom, se produce o aplatizare, o decongestionare ce urmează deziluziei personajului masculin. Observând că, îndepărtându-se, Gerty şchioapătă pronunţat, el se retrage într-o meditaţie amară, amestec de disperare şi resemnare – caracteristică, de altfel, limbajului exhibat pe tot parcursul zilei.

Joyce a premeditat în amănunt structura şi conţinutul capitolului. Într-o scrisoare către Frank Budgen, el descrie felul în care, în ianuarie 1920, vedea capitolul inspirat de niciodată întâmplata poveste de dragoste dintre Odiseu şi fiica regelui feacilor: „*Nausikaa* e scris într-un stil insipid, smucit, unsuros, secretos (alto là!), cu mireasmă de tămâie, mariolatrie, masturbare, tocană de scoici, paletă de pictor, pălăvrăgeală, circumlocuţii etc. etc." (Joyce, 1992: 246). Am putea coborî (fără mare folos) şi în alte întâmplări biografice, epistole şi suferinţe care ar putea furniza explicaţii privind sursele de inspiraţie imediate ale capitolului. Important e să observăm doar că, dincolo de împrumuturi (inclusiv din cărţile anterioare), de rescrieri şi transcrieri, capitolul are un echilibru de înaltă geometrie şi o delicateţe de vas grecesc plin cu mirodenii.

*Nausicaa* inaugurează penultima triadă a romanului, anunţând pătrunderea pe tărâmul fanteziei dezlănţuite şi al imaginaţiei debordante. Graniţa dintre realitate şi nălucire începe să se şteargă. E ca şi cum drogurile din capitolul *Lotus Eaters* şi-ar fi făcut acum efectul asupra lui Bloom. Eroul trăieşte în propria post-istorie, într-o saturnalie iscată de condiţiile naturale propice (ţărmul mării, apusul de soare, vibraţia nostalgică a aerului), dar şi de apariţia în raza vizuală a unui personaj feminin care nu doar consimte, ci-i şi încurajează fanteziile sexuale. Temporalitatea e de două ori suspendată. Mai întâi, pentru că nu avem o mărturie directă a

ceea ce a făcut Bloom în intervalul dintre plecarea precipitată din taverna lui Kiernan şi plimbarea solitară pe malul mării, pe plaja Sandymount. Mai apoi, pentru că ceasul i se oprise la ora patru şi jumătate, presupusul moment al începerii partidei de sex dintre Blazes Boylan şi propria lui soţie.

S-a vorbit adeseori de translarea prea bruscă de la apoteoza lui Bloom, figurat ca un nou sfânt Ilie plutind printre nori (e drept, „într-un unghi de patruzeci şi cinci de grade”!), şi pogorârea pe banala plajă din Sandymount. Stilistic, există o continuitate perfectă între cele două momente, chiar dacă paranteza temporală de două ore în care Bloom o vizitase pe văduva lui Dignam sporeşte, şi nu diminuează, misterul poveştii. Adoptarea manierei *larmoyante*, cu accent pe romanţiozitatea atmosferei şi pe sentimentalismul excesiv, continuă cât se poate de firesc parodierea stilului avântat-ecleziastic în care se încheiase evadarea lui Bloom în *Cyclops* şi sosirea sa în Feacia de la marginea Dublinului: „Seara de vară cuprinde treptat lumea în îmbrăţişarea ei tainică. Departe spre vest soarele apunea şi ultimele licăriri ale zilei prea trecătoare mai adăstau cu nostalgică iubire peste mare şi pe plajă, pe mândrul promontoriu al bătrânului şi îndrăgostitului Howth ca întotdeauna străjuind apele golfului, peste stâncile acoperite de ierburi marine de-a lungul coastei Sandymountului şi, în sfârşit dar nu în cele din urmă, peste liniştita bisericuţă de unde izvora când şi când în tăcerea amurgului glasul rugăciunilor înălţate spre cea care este în pura ei strălucire o rază întotdeauna luminând, alinând inima bântuită de furtuni a omului, Maria, luceafărul mărilor”.

Deşi fragmentul nu pare să comunice nimic în plus faţă de mecanicitatea irigată de romantismul stors de expresivitate al literaturii de largă circulaţie a vremii, el oferă suficiente elemente pentru a-l alerta pe cititor. După o zi petrecută sub semnul soarelui (cu excepţia, desigur, a „scenelor de interior”), intrăm în tărâmul umbrelor. Evenimentele pe care le-am urmărit până acum nu depăşeau nivelul precarităţii („ultimele licăriri ale zilei prea trecătoare”), dar ceea ce urmează se adevereşte a fi o promisiune a eternităţii. Aceasta e simbolizată de dealul Howth („dear old Howth”), de veghe la suferinţele şi plăcerile muritorilor. Descrierea ne extrage de sub imperiul clipei, pentru a ne oferi promisiunea eternităţii. Al doilea element decisiv îl reprezintă „liniştita biserică” din care răzbăteau glasuri de rugăciune. E vorba de biserica catolică a Sfintei Maria, Steaua Mărilor, care-l avea drept preot pe John O’Hanlon. Dignam obişnuia să frecventeze această parohie – astfel încât prezenţa lui Bloom în zonă dobândeşte o perfectă explicaţie logică.

Elementul cu adevărat important al segmentului îl reprezintă aşezarea întâmplărilor sub semnul Fecioarei Maria. Aceasta e invocată, pe de-o parte, pentru a alina a suferinţele ştiute şi neştiute ale enoriaşilor sosiţi la biserică spre a scăpa de păcatul alcoolismului şi, pe de alta, pentru a veghea asupra dezlănţuirii pasiunii pe care peisajul plin de energie erotică o sporeşte. În schema Linati, sensul episodului ar trebui căutat în tehnica de întrupare a „mirajului proiectat". Richard Ellmann identifică două „miraje": e vorba, aşadar, de „fantezia erotică împărtăşită de Bloom şi Gerty şi de fantezia spirituală împărtăşită de bărbaţii aflaţi în recluziune la biserica Steaua Mării. Gerty îl observă pe Bloom «literalmente aducându-şi adoraţia în templul ei», iar bărbaţii sunt literalmente în adoraţie în templul Mariei. Atât Gerty, cât şi bărbaţii se străduiesc să dobândească un trup imaginat, comuniunea fiind la fel de iluzorie ca şi masturbarea" (Ellmann, 1972: 127-128).

Nu e fără noimă faptul că mare parte din necazurile romanului îşi au originea în conţinutul capitolului de faţă. Încă din 1920, The Society for the Prevention of Vice demarase procedeele de interzicere a publicării acestuia în *The Little Review*. Joyce atinsese, dintr-o singură lovitură, două puncte sensibile ale moralei publice: libertatea sexuală şi cruciada contra viciilor de largă răspândire, în primul rând alcoolismul. Atacând aceste două instituţii, el ataca însuşi miezul respectabilităţii burgheze.

Înainte însă de a ajunge la deznodământ, sunt necesare câteva consideraţii privind poziţia personajelor în cadrul capitolului. Bloom nu e numit direct, fiind descris perifrastic prin cuvintele „domnul din partea cealaltă" („the gentleman opposite"). Într-adevăr, el se găseşte în opoziţie cu tot ceea ce întâlnirăm până în acel moment: cu tinerele „fete în floare" ce se zbenguiau (la propriu sau încrucişând floreta cuvintelor) pe plajă, cu copiii neastâmpăraţi, cu bărbaţii din biserică dominaţi de remuşcare. Luarea în posesie a acestei realităţi se produce exclusiv vizual: nu-i auzim glasul, nu-i cunoaştem gândurile şi nu îi vedem gesturile. Timp de mai multe minute, el pare să plutească deasupra locurilor şi oamenilor, rotindu-se în jurul unui punct în care nu ştie dacă va fi pradă sau prădător.

Ideea de înălţime şi distanţă e limpede sugerată de nivelul retoric al primei (şi celei mai lungi) părţi a capitolului. Ceremonios, ba chiar obsecvios, limbajul se dezvoltă în perifraze şi metafore, la antipodul vocabularului brutal care dominase discursul Cetăţeanului şi al comilitonilor săi. Masculinitatea excesivă a vorbirii acestora – corespunzătoare discursului belicos al promotorilor Renaşterii Irlandeze – e înlocuită de moliciunea feminină a cuvintelor întrebuinţate de

cele trei fete aflate la ceasurile înserării pe malul plajei de la Sandymount. Dar asta nu înseamnă că întregul spirit celtic a fost alungat din scenă. Dimpotrivă, multe din stereotipiile de limbaj şi comportament ale lui Gerty ne arată – cum vom vedea – că ne aflăm în faţa unei demne reprezentante a „femeii irlandeze".

Capitolul debutează, aşa cum subliniam, sub zodia liniştii şi a idilismului atotcuprinzător. Tonul e prevenitor, tandru, dominat de mici artificii retorice, cu o semi-ironică slăbiciune pentru detaliul bucolic şi adjectivele ornante. Naraţiunea curge domol, asemeni pâraielor la şes, sclipind în soare, dar fără a amplifica neliniştea plină de mistere a naturii. Joyce creează, de fapt, un cadru pentru punerea în practică a filozofiei născute în mintea lui Bloom pe când, în chip de sfânt înălţat deasupra Dublinului, dobândise o perspectivă privilegiată asupra spaţiului. Doctrina lui – aşa cum fusese anunţată în *Cyclops* – e una a iubirii. În confruntarea cu fiorosul Cetăţean, el o definise drept „contrarul urii". Aici, captând înfometat vibraţiile emise de Gerty MacDowell, dragostea e mai mult decât o teorie – e punerea în practică a aspiraţiei care-l însoţise pe tot parcursul zilei.

„Eroismul batjocoritor" al repertoriului parodic (el acoperă cam două treimi din capitol) se pliază perfect pe substanţa evenimentelor descrise. Intenţiile satirice ale lui Joyce sunt ilustrate la scenă deschisă, fără obişnuitele încifrări şi diversiuni retorice. Scriitorul îşi propune să demonstreze că nu e nicio incompatibilitate între stil şi naraţiune. Proza cultivată de „revistele pentru femei" de la răscrucea secolelor al XIX-lea şi al XX-lea are suficientă flexibilitate pentru a adăposti şi descrieri a căror haină narativă potrivită ar presupune inspiraţia unui psihanalist.

„Renaşterea celtică" îşi face simţită prezenţa şi în aceste fragmente. Dincolo de stilul avântat-romanţios al relatării parcursului amoros al lui Leopold şi Gerty, textul abundă în stereotipuri ale concepţiei naţionaliste despre întruparea umană ideală a „irlandităţii". Apariţia ei e premearsă de o întrebare („Însă cine era Gerty?") menită să stârnească interesul. Prezentarea celor două prietene ale acesteia se produsese oarecum în trecere, ca şi cum ar fi aparţinut în mod natural peisajului şi atmosferei din deschiderea capitolului. Singularizată, Gerty e depozitara unei întregi tradiţii şi păzitoarea unei comori dragi tuturor irlandezilor.

Portretul său rivalizează cu cel al zeiţelor Antichităţii. Prin contrast cu prietenele ei, surprinse în permanentă mişcare şi pălăvrăgeală, Gerty e gânditoare, interesată de lucruri aflate dincolo de orizontul strâmt al banalităţii înconjurătoare. Ea

priveşte „departe în zare”, atrasă de misterele necunoscutului, semn că aparţine unei alte lumi decât celei în care Cissy Caffrey şi Edy Boardman se simt ca peştele în apă. Gerty e „aleasa”, „cea mai frumoasă dintre fecioarele irlandeze din cele cu vino-ncoace pe care-ar fi putut-o zări cât vezi cu ochii”. Accentul cade, aici, pe irlandeză – pentru că însuşirile ei sunt judecate în raport cu accesele naţionaliste care dominau scena şi momentul. Identitatea etnică subliniază unicitatea, iar trăsăturile, banale în fond, sunt ridicate la rangul de comori ce definesc doar spiritul celtic.

Astfel, Gerty e unanim recunoscută drept o mare frumuseţe (deşi „trăgea mai degrabă spre familia Giltrap decât MacDowell”), silueta ei graţioasă „înclinând chiar mai degrabă spre fragilitate”. Zeiţă modernă, ea combate acest neajuns cu ajutorul „perlelor de gelatină de fier”. Până şi pierderile de sânge şi oboseala contribuie la accentuarea frumuseţii ei. „Paloarea de ceară a chipului său era aproape eterică în puritatea ei ivorie, deşi gura ei ca un boboc de trandafir era un adevărat arc al lui Cupidon, de o perfecţiune grecească.” Accesoriu (cum să-i spunem altfel?) obligatoriu în orice discurs romantic, mâinile eroinei sunt de „alabastru străbătut de vene fine, cu degete prelungi şi albe cum numai sucul de lămâie şi regina cremei de mâini le-ar fi putut desăvârşi”.

Intervenţiile auctoriale, aducerea în actualitate prin prezenţa unor lucruri ce anulează plasarea personajului în idealitatea exclusivă şi exclusivistă sunt un procedeu tipic al parodiei. Scurtcircuitarea discursului solemn înseamnă subminarea ironică a pretenţiilor de a lega o fiinţă obişnuită de marile figuri ale patrimoniului umanităţii. Şi totuşi, concede autorul, revenind la discursul hagiografic, „să recunoaştem ce e de recunoscut. Era un rafinament înnăscut, o *hauteur* languroasă, regească, în făptura lui Gerty care transpărea dincolo de orice îndoială în mâinile ei delicate şi în prestanţa picioarelor ei arcuite, cambrate”. Înălţate cu un semiton, elogiile ating punctul sensibil (dar inevitabil) al originii sociale a eroinei. Deşi „fată din popor”, însuşirile ei o îndreptăţesc să aspire la cele mai înalte poziţii ale demnităţii şi onorurilor: „Dacă soarta cea bună ar fi vrut ca ea să se fi născut într-o familie înstărită, în lumea înaltă, şi dacă ea s-ar fi putut bucura de binefacerile unei educaţii îngrijite, Gerty MacDowell ar fi putut sta cu strălucire alături de orice doamnă de rang înalt din ţară şi s-ar fi putut admira împodobită cu giuvaeruri de preţ pe frunte şi admiratori din familiile patriciene la picioare întrecându-se între ei să-i aştearnă în faţă omagiile”.

Hiperbola are aici un dublu rol: pe de-o parte, să deseneze – fie şi ironic-satiric, ca atunci când ochii ei sunt descrişi în

culoarea „celui mai albastru albastru irlandez” – portretul fizic al femeii celte ideale, pe de alta, să pună în mişcare mecanismele psihologice care fac din ea şi o fiinţă vulnerabilă. În ciuda frumuseţii care o plasează în rândul exponatelor de muzeu, Gerty se revendică, totuşi, sferei mundane, cu frustrările şi suferinţele ei: „Poate că asta, iubirea care ar fi putut fi, era ceea ce sufla peste chipul ei cu trăsături delicate uneori o expresie de încordare abia simţită, un înţeles tăinuit, asta poate aprindea în ochii ei frumoşi un dor straniu, dăruindu-i un farmec căruia puţini îi puteau rezista”. Pornind de la datele ei individuale, vocea naratorială ne trimite spre înălţimea generalizărilor: „De ce au oare femeile ochi atât de vrăjitoreşti?” – adică asemănători celor descrişi mai sus ca particularizând-o pe Gerty.

În ciuda frumuseţii clasice, zânei de pe plaja Sandymount nu-i sunt străine metodele de înfrumuseţare moderne. Consultă publicaţiile mondene şi e la curent cu modificările gustului public în materie de îmbrăcăminte şi comportament. Profită de miracolele tehnologice în domeniul sănătăţii („roşeaţa vindecată în chip ştiinţific”). Însă, mai presus de orice, tot darurile naturale o fac să atragă privirile tuturor: „Podoaba cea mai de preţ a lui Gerty era bogăţia minunatului ei păr. Era castaniu întunecat şi cu o ondulaţie absolut naturală”. Modernitatea e însă mereu încercănată de prezenţa superstiţiilor din vechime. Înţelepciunea strămoşească pretindea că tunsoarea trebuie făcută în ziua lunii noi şi, dacă era posibil, chiar la lumina astrului ceresc: „Şi-l tunsese chiar în dimineaţa aceea, fiind acum crai nou, şi se aranjase jur-împrejurul capului ei frumos într-o revărsare de bucle luxuriante şi îşi făcuse unghiile, fiind joi, după horoscop, care aduce reuşită în tot ce întreprinzi”.

Frumuseţea nu are însă decât de câştigat – să nu uităm contextul ideologic şi istoric – din reflectarea darurilor naturale în imaginarul înflăcărat al patriotismului: „Era atât de frumoasă în dulcea ei sfială feciorelnică încât îţi venea să spui că în toată mândra ţară a Irlandei n-ai fi găsit fată mai fermecătoare decât ea”. Parcurgând rândurile dedicate lui Gerty, zâmbind îngăduitor (alături de Joyce), nu poţi să nu remarci că desfăşurarea de epitete şi comparaţii nu are alt rost decât de a-l determina pe Bloom să pună în act un gând care-l obseda încă de dimineaţă: să se masturbeze. Ideea se va fi născut încă dinaintea plecării de acasă, stârnit de formele apetisante ale lui Molly, sau poate de servitoarea întâlnită în măcelărie. Oricum, pe la orele zece gândul avea contur deplin, aşa cum o dovedeşte capitolul *The Lotus Easters*. Atunci, la baia comunală, Bloom e la un pas de a-şi împlini gândul.

Chestiunea devenise presantă când domnişoara Douce se dedase, în *Sirens*, reprezentaţiei lipsite de echivoc cu mânerul recipientului de bere. Însă abia acum, la ceasurile înserării, erau îndeplinite condiţiile pentru ca Leopold să-şi satisfacă nevoia sexuală.

Şi mai există o ironie în toată această invocare a repertoriului romantic-senzual, ce-o transformă pe Gerty MacDowell în reprezentanta perfecţiunii fizice şi morale a spiritului celtic. Şi anume că frumuseţea exterioară, harurile naturale nu au asupra lui Bloom efectul pe care-l are ceea ce rămâne ascuns. Respectiv, părţile intime, pe care, într-un balet de-o rafinată senzualitate, Gerty le expune privirii hulpave a bărbatului ajuns la suprema excitaţie. Capitolul e o demonstraţie a forţei privirii, a văzului, a vizibilului. Declan Kiberd aşază întâmplările sub semnul „zgâitului excitat" sau, încă mai potrivit, al „holbatului lubric" (*ogling*). În lumea dezinhibată a mileniului al treilea, o astfel de scenă abia dacă ar atrage privirile indiferente ale trecătorilor. În mediul supus interdicţiilor, al societăţii dominate de puritanism, cum era şi Irlanda de la răspântia veacurilor, unde condamnarea lui Oscar Wilde pentru *gross indecency* încă stârnea spaime, ea putea însă fi declanşatoarea unei pasiuni erotice devastatoare.

Întâlnirea dintre Gerty şi Leopold fusese, dacă nu anunţată, cel puţin pregătită de evenimente din biografia recentă a protagoniştilor. Cunoaştem în amănunţime zbaterile morale şi suferinţa sentimentală care zguduiau viaţa lui Bloom. Despre Gerty aflăm, în câteva fraze, că parcurge o criză sentimentală destul de acută – sentimentele tânărului şi frumosului Reggy Wylie faţă de ea se cam răciseră în ultima vreme –, aşa încât ea îşi construise o strategie de supravieţuire amoroasă bine conturată; de-acum înainte, nu va mai iubi tineri ce se dovedesc nedemni de sentimentele ei, ci doar fiinţe ieşite din comun: „Tăria de caracter nu fusese niciodată punctul forte al lui Reggy Willie, iar cel care avea s-o curteze şi s-o cucerească pe Gerty MacDowell trebuia să fie un bărbat printre bărbaţi". Apariţia lui Bloom nu mai este, sub acest aspect, o întâmplare, ci o predestinare. Poate nu e el Alesul, dar e cu siguranţă Aşteptatul!

De altfel, portretul-robot croit de mintea înfierbântată a tinerei i se potriveşte de minune bărbatului care, aşezat între stâncile de pe malul mării, o soarbe din priviri: „Nu trebuia să fie un făt-frumos, nu ăsta era idealul ei, care să-i pună la picioare o iubire cum nu s-a mai pomenit, ci mai degrabă un bărbat adevărat, cu o faţă liniştită, un om cu părul uşor suflat cu argint şi care avea s-o înţeleagă, s-o cuprindă în braţele lui ocrotitoare, s-o strivească de trupul lui cu toată puterea firii lui

profunde pasionate şi s-o mângâie cu un sărut lung lung. S-ar fi simţit ca în paradis. După un astfel de bărbat jinduieşte ea în amurgul acesta blând de vară. Din toată inima îşi doreşte ea acum să fie a lui, numai a lui, logodnica lui în bine şi în rău, la bogăţie şi la sărăcie, la boală şi în sănătate până cînd moartea ne desparte şi acum şi în vecii vecilor". S-ar putea spune că un asemenea bărbat ar fi prea bun pentru a fi adevărat, dacă el nu s-ar fi aflat, chiar în momentul când vocea naratoare îl evoca, la numai câţiva paşi de tânăra dornică să-şi împlinească visul de femeie.

Fragmentul citat e aplicabil, de altfel, unei întregi categorii feminine – pe care Joyce o va fi intuind ca aparţinând acelui Dublin de celuloză intens promovat de publicaţiile vremii. Idealurile ei erau, în fond, nu doar legitime, ci şi realiste: nu visa la „feţi-frumoşi" (spre deosebire de Molly, care e atrasă la Boylan de panaş, de aroganţa masculină şi de faima de mare crai), ci la protecţie din partea unui bărbat sigur de sine, cu poziţie socială, căruia valurile vieţii nu-i dau frisoane, aşa cum se întâmplă, desigur, cu imaturul Reggy Willie. În ciuda aerului uşor îngrijorat, a problemelor cu care luptă (de la alcoolismul tatălui, la iritarea provocată de copiii de pe plajă aflaţi în grija prietenelor sale, Cissy şi Edy), Gerty ilustrează tipul „subretei surâzătoare", al fetei simple, dar pregătite să depăşească inconvenienţele clasei din care provine. Modesta situaţie prezentă n-o împiedică să viseze la rolul de regină, rol care, desigur, în alte împrejurări, i s-ar fi cuvenit.

În lumina celor de mai sus, scurta ei legătură cu Bloom (non-verbalitatea comunicării e compensată de o amplă desfăşurare vizuală) nu-i tocmai inocentă. Nu există elemente pentru a decide dacă ea avusese ori nu vreo experienţă sexuală, dar e dincolo de orice dubiu că nu e o naivă care vede pentru prima oară un bărbat. În comediile clasice, subreta e întotdeauna complicea stăpânei în aventurile ei amoroase şi nu se sfieşte să privească prin gaura cheii, iar ulterior să-i ia locul în braţele iubitului. Din perspectivă psihanalitică, ea corespunde modelului „fecioarei ispititoare", care manipulează din instinct bărbaţii, pentru a-şi ridica astfel stima de sine. Acest tip feminin apare frecvent la Joyce, el fiind, într-un anumit sens, „faza narcisistă a adolescenţei irlandezo-catolice, al cărei prim rol în viaţa şi în fanteziile lui Joyce a fost să provoace dorinţă şi să anuleze împlinirea" (Shechner, 1974: 161-162).

Gerty acţionează, simultan, atât în nume propriu, cât şi ca reprezentantă a „unei lungi liste de răufăcătoare virginale" (Shechner). Însuşi numele ei e împrumutat din bestsellerul de

la mijlocul secolului al XIX-lea *The Lamplighter*, ultima scriere a americancei de mare succes Maria Susanna Cummins. Eroina, Gertrude Flint, alintată Gerty, e o orfană care, în tradiţia romanului sentimental, ajunge în cele din urmă la o poziţie socială invidiabilă, găsindu-şi fericirea alături de un bărbat cunoscut în copilărie. E dincolo de orice dubiu că Joyce a parodiat stilul impregnat de un sentimentalism ieftin care, azi, face lectura cărţilor de acest gen imposibilă – sau, în cel mai bun caz, comică. Descrierea eroinei, aşa cum am văzut mai sus, nu omite niciunul din elementele lacrimogene ale suratelor ei din cărţile veacului anterior. Dar ea mai poate fi privită şi drept „o Emma Bovary a lui James Joyce", a cărei minte e plină de „firimiturile, bucăţelele şi fragmentele culturii populare victoriene" (Henke, 1982: 133).

Singura particularitate e că, spre deosebire de creaţiile unor Maria Susanna Cummins, Maria Edgeworth, Susan Warner, Harriet Beecher Stowe, Frances Burney etc., care ne oferă personaje ce au toate atributele perfecţiunii, Gerty MacDowell e o „femeie incompletă" (Shechner, 1974: 163). Forţa ei de seducţie provine şi din aportul considerabil al produselor de înfrumuseţare ale vremii sale. Balansul între Fecioara Maria şi Madame Vera Verity (nume inventat, întrupare a gustului pentru literatura dulceagă promovată, între alte, de săptămânalul *The Princess's Novelettes*) indică influenţa gustului epocii asupra eroinei. În ciuda aspiraţiilor mai degrabă conservatoare, ea se dovedeşte o femeie modernă, un construct psihologic în mare parte artificial, îndatorat presiunii modernităţii asupra moravurilor contemporane.

Detalii ce ţin de profilul personajului sunt comunicate într-un subtil melanj de limbaje, substanţă narativă şi perspective auctoriale. Există discrepanţe între stilistica prezentării – una deliberat vetustă, dominată de clişeele literaturii de consum – şi plasarea eroinei în contextul unui ev sufocat de presiunea descoperirilor din medicină şi din industria de înfrumuseţare a momentului. Gerty e un amestec de frumuseţe naturală (ochii ei sunt – ne aducem aminte – de culoarea „celui mai albastru albastru irlandez") şi dezmăţ chimic. Efectul final nu poate fi decât unul de vrăjitorie, de seducţie hipnotică resimţită din plin de către Bloom. E adevărat însă că eroul (în aparenţă pasiv) ştie să privească şi să descopere, dincolo de cochetărie, esenţa feminităţii.

Există ceva adamic în relaţia dintre Leopold Bloom şi Gerty MacDowell. Legătura lor e instantanee, anistorică, lipsită de tensiunea care-l leagă pe bărbat de celelalte femei menţionate pe parcursul zilei, de la Molly, cea în egală măsură ispititoare şi castratoare, la invizibila Martha. Gerty e media

aritmetică a celor două femei, accesibile şi inaccesibile totodată. Psihologia ei e marcată atât de puseurile de auto-adorare ale lui Molly, cât şi de neruşinarea exprimată prin cuvinte de către Martha. Există, aşadar, pentru mintea înfierbântată a lui Bloom, ceva profund familiar în apariţia acestei nimfe narcisice. Întâlnirea lor conţine ingredientele unei reîntâlniri cu eul profund al fiecăruia dintre ei, ce abia aşteaptă să fie explorat. Ca pentru orice bărbat, femeia e mai degrabă proiecţia propriilor dorinţe, decât o entitate „obiectivă". Bloom participă, involuntar, la „o fantezie socială bazată pe premise patriarhale" (Cotter, 2003: 73), pe exploatarea discreţionară a identităţii originare.

Întreaga atitudine a lui Gerty este, de altfel, o *invitation au voyage* în lumea simţurilor şi fantasmelor sexuale. Tânăra are despre sine o opinie superlativă, imaginându-se o regină, posesoare a unui „rafinament înnăscut", a unei atitudini de stăpână a lumii. Ea poartă în loc de coroană splendoarea unui păr de-o ameţitoare frumuseţe. Gerty se imaginează primind omagiul umil al unor „curtezani patricieni" şi al frumuseţilor masculine care i se prosternează la picioare. Nu fără un motiv anume – dar partea ei vulnerabilă i-o vom descoperi doar la sfârşitul episodului. Până atunci, urmărim grija arătată acestei părţi a corpului, încălţată cu cele mai noi produse ale modei. Mai mult, tocmai această zonă intens erogenă îl va determina pe Bloom să consume, solidar, actul pe care îl premeditase încă de dimineaţă.

În capitolele anterioare, evreitatea lui Bloom acţiona ca un handicap social, moral şi profesional. Acum, pentru prima oară, el încasează dividendele *alterităţii*. Ce o atrage pe Gerty la bărbatul tăcut şi trist e *diferenţa*: „Văzuse de la început după ochii lui negri şi faţa palidă de intelectual că era străin". Magnetismul exercitat asupra tinerei creşte treptat, devenind irezistibil: „Ochii lui o ardeau ca şi cum ar fi vrut să pătrundă până-n adâncul inimii ei, să-i citească tainele sufletului. Minunaţi ochi avea, superb de expresivi, dar puteai oare să ai încredere în ei?". E adevărat că Gerty suferă, ca orice tânără hrănită cu lecturi sentimentale, de tendinţa de a înfrumuseţa realitatea: până şi potaia Cetăţeanului, Garryowen, e văzută drept un câine frumos. Insistenţa asupra îmbrăcămintei şi aspiraţiilor eroinei indică o condiţie socială modestă. Ea frecventează o lume dubioasă, din care vrea cu orice preţ să evadeze.

Contradicţiile enunţate sugerează prezenţa unui „sindrom al virginei/prostituatei" (Shechner, 1974: 165), ba chiar mai mult de-atât. E posibil ca Gerty să aparţină grupului de femei uşoare întâlnite ulterior de Bloom şi Stephen Dedalus în

Nighttown, deşi nu există probe palpabile în acest sens. Gerty i se arată atunci lui Bloom doar ca halucinaţie, dar alte elemente fac din ea o potenţială practicantă a prostituţiei. E demn de subliniat că însoţitoarele ei, Cissy şi Edy, sunt înfăţişate, la începutul capitolului *Circe,* drept prostituate, iar la sfârşit îi însoţesc pe soldaţii Compton şi Carr. Vocea lui Cissy se aude „cântând ascuţit dintr-o alee lăturalnică" un cântecel porcos, în totală contradicţie cu aspiraţiile nobiliare pe care ni le împărtăşise vocea naratoare. Accesele de furie care o cuprind ar putea fi „simptomele unei bine cunoscute boli a meseriei" (Shechner, 1974: 166), iar medicamentele menţionate, nişte stimulenţi care să-i îngăduie să reziste de-a lungul nopţilor petrecute în cartierul rău famat al Dublinului. Toate celelalte trăsături, amplu evocate în descrierea portretului ei, de la culoarea de alabastru a degetelor, la gura de un roşu intens şi cearcănele ochilor care sugerează vrăjitoria, sunt indicii că ne aflăm în prezenţa unui personaj care fascinează prin ambivalenţa inocenţei şi a rafinamentului pervers.

Pentru Mark Shechner, dovada supremă că Gerty e „prostituată noaptea şi o ingenuă ziua" (1974: 166) ar fi reprezentată de felul în care ştie să-l întărâte pe Bloom, aşa cum numai o profesionistă ar fi în stare s-o facă. E posibil ca Bloom să aibă intuiţia faptului că nu se află în faţa unei fecioare neprihănite, ci a unei femei versate – ceea ce ar explica totala lipsă de inhibiţie în a-şi masa mădularul pentru a obţine plăcerea ejaculării. Reacţiile ei verbale n-ar fi, în această logică, decât comentariile ironice ale profesionistei, dar care face diferenţa între activitatea „oficială" şi imaginea socială pe care şi-o construieşte. Că ea se manifestă în mod deliberat, accentuând aspectul diurn al existenţei, o dovedeşte faptul că nu doar referinţele în stil indirect liber la ea, ci şi gândurile ei sunt excrescenţa unei percepţii a realităţii mediate de lectura romanelor şi revistelor.

Întâlnirea cu Bloom nu e, aşadar, decât un prilej de a da consistenţă măştii pe care o poartă. Simpla lor prezenţă în acelaşi spaţiu declanşează mecanismul dorinţei de a-l poseda pe celălalt. Dacă în *Cyclops* evreul din el aspira să devină un „bărbat irlandez", în *Nausicaa* năzuinţa lui este să fie, pur şi simplu, „bărbat" (McGee, 1996: 126). La Bloom e vorba despre satisfacerea erotică, la Gerty, despre intensificarea unui proces narcisic, menit să-i crească stima de sine. Reacţiile celor doi după momentul culminant sunt, din acest motiv, opuse: Bloom cade într-o prostraţie explicabilă, pe care o combate dând frâu liber energiei subconştiente, Gerty părăseşte terenul confruntării de o clipă, fericită că farmecele ei au funcţionat fără fisură. Nu e vorba, aşadar, de „un contrast

de viziuni şi stiluri, ce pare a fi un contrast între fantezia înjosită şi înjositoare şi felul în care lucrurile sunt cu adevărat" (Nussbaum, 2001: 694), ci de metode diferite de a-şi atinge scopurile.

Trebuie, totuşi, subliniată preeminenţa imaginarului în edificarea structurii de adâncime a situaţiei concrete. Ceea ce se confruntă sub ochii cititorului – aşa cum o dovedeşte aspectul intens vizual al episodului – sunt proiecţiile personajelor, intensitatea efortului de a anula intervalul ce-i desparte (Leopold şi Gerty nu schimbă vreun cuvânt şi păstrează o distanţă apreciabilă, generatoare, la rându-i, de tensiune şi mister). Interacţiunea dintre ei e trans-fizică, antrenând descătuşarea unor procese care depăşesc nivelul simplei atracţii sau confruntări erotice: „Pe de o parte, avem ceea ce Gerty îşi imaginează şi spune despre sine, o combinaţie de romantism de larg consum şi de creştinism sentimentalizat şi erotizat, iar apoi avem ceea ce gândesc şi spun amândoi despre o viziune consumeristă hrănită cu fantasmele create de aceste tradiţii; […] pe de alta, percepţia directă a lui Bloom" (Nussbaum, 2001: 694).

Învingătorul acestei stranii confruntări e, firește, Leopold. Autorul îi acordă ultimul cuvânt, îngăduindu-i să-şi impună propria perspectivă. Bloom e cu atât mai convingător cu cât nu profită pentru a-şi lua vreo inutilă, iluzorie revanşă. Mai degrabă, încearcă să atragă simpatia cititorului oferindu-i-se, încă o dată, în întreaga lui vulnerabilitate, copleşit de spaime şi frustrări. Pe cât de impregnată cu sentimentalisme e perspectiva lui Gerty, pe atât de realistă – într-un mod antisentimental – e cea a lui Bloom. El îşi dezvăluie, simultan cu cele mai intime gânduri, şi reacţiile dezinhibate la activităţile fiziologice. Bloom nu cenzurează absolut nimic, indiferent la pudibonderia eventualului martor şi complet neutru în corecta descriere a ceea ce percepe. Gerty se învăluie în veşmintele vaporoase ale fanteziei romantice, Bloom atacă frontal porţile naturalismului: „Umezeala asta e foarte neplăcută. S-a lipit. Hm, pielea capului n-a revenit la loc. Mai bine s-o desprind".

La nivel strict textual, contrastul dintre universul fanteziilor romantice al lui Gerty şi duritatea experienţelor lui Bloom este mai mult decât izbitor. Bloom tocmai trecuse printr-o experienţă-limită, fiind aproape linşat de Cetăţeanul care se dovedeşte a fi bunicul suavei fete seduse de visele îmbătătoare ale fericirii maritale şi ale succesului social. Fără să ştie, Gerty are harul de a lecui suferinţele celor din jur – ba chiar mai mult de-atât, însuşirea de a trece cu demnitate şi mândrie peste nefericirea propriei vieţi. Ea pune între

paranteze, cu o regească superioritate, complexele şi durerile născute din ceea ce îi oferă propria familie: imaginea degradantă a unui tată alcoolic şi decăderea fizică a mamei. Performanţa psihologică a întâlnirii constă în accesul cvasi-total la gândurile şi sentimentele personajelor. Indirect, capitolul e o contrapunere a esenţelor mentale şi emoţionale, o cunoaştere intuitivă a celuilalt prin explorarea energiei sexuale.

Matur şi experimentat, Bloom intuieşte că tânăra ai cărei nuri îi stârnesc pasiunea nu poate fi sedusă de un ins cu înfăţişarea lui – îmbătrânit de oboseala zilei şi de îmbrăcămintea mohorâtă (poartă acelaşi costum negru în care fusese la înmormântarea lui Dignam). „Probabil că se gândeşte tot timpul la altcineva", presupune el. Are şi nu are dreptate. Proiecţia romantică a lui Gerty nu exclude omul în carne şi oase, deoarece o mare parte din fantasmele ei sunt direct legate de prezenţa acestuia – fie el şi ca martor tăcut şi aliat indirect al unui flux de sentimente şi dorinţe ce pot şi nu pot fi îndeplinite în chiar acel moment. Complicitatea profundă se naşte, în acest caz, din intuiţia a ceea ce nu poţi avea, dar şi din fascinaţia a ceea ce nu ţi-e dat să cunoşti – deşi cunoşti prea bine.

Mai mult ca alte capitole ale cărţii, *Nausicaa* ridică problema perspectivei narative a lui *Ulysses*. Wolfgang Iser susţine că Joyce a demarat un proces prin care tot ceea ce fusese acceptabil înaintea lui în materie de intenţie, mesaj şi armonie devine caduc. Mai mult, „*Ulysses* pune capăt ideii de reprezentare şi, în consecinţă, aşteptărilor iscate de romanul tipic de secol XIX în ce priveşte iluzia realităţii" (Iser, 1989: 133). Or, dacă acest lucru ar fi adevărat, validitatea interpretărilor ar fi pusă ea însăşi sub semnul întrebării. Drept urmare, formulele moderniste pretind metode de analiză diferite de cele aplicabile literaturii mimetic-realiste. Ba chiar mai mult, ele operează modificări ale definiţiilor clasice. Astfel, din perspectiva cognitivă a unui Patrick Colm Hogan, romanul lui James Joyce reinventează însăşi noţiunea de bază, propunând formulele „realism reprezentaţional" şi „realism comunicativ". Cel dintâi e definit drept „încercarea de a reflecta sau transcrie realitatea", cel de-al doilea îşi asumă sarcina de a „înţelege realitatea" (Hogan, 2014: 116).

Mai nuanţate – şi mai complicate – sunt lucrurile în cazul unei alte disocieri, cea dintre realismul *obiectiv* şi cel *subiectiv*. Exegetul citat îl defineşte pe cel dintâi drept o „descriere sau comunicare onestă [*accurate*]" a realităţii, iar pe cel de-al doilea drept „descrierea sau comunicarea realităţii acceptate de către cititor" (Hogan, 2014: 117). Drept urmare, obiecţia lui

Iser este irelevantă, dar ea deschide o perspectivă cu adevărat inovatoare în interpretarea textului joycean: „…se poate deci ca problema ridicată de Iser să nu fie aceea că lucrarea lui Joyce e nerealistă în mod obiectiv (sau non-realistă), ci că e nerealistă în mod subiectiv, neacceptată ca realistă de către cititori" (Hogan, 2014: 117). Impactul la lectură al acestui tip de proză conduce, prin urmare, la o ruptură în însăşi conştiinţa cititorului. Confruntat cu o modalitate nemaiîntâlnită de a scrie/compune/descrie lumea înconjurătoare (inclusiv pe cea nevăzută, a subconştientului), acesta e obligat să mobilizeze totalitatea resurselor cognitive – inclusiv componenta subiectivă a datelor de interpretare aşa-zicând realiste.

Capitolul *Nausicaa* se remarcă prin ignorarea a ceea ce Iser numea „preocuparea clasică privind intenţia autorului" (Iser, 1989: 132) şi identificarea prezenţei unor comunicatori (naratori) diferiţi de persoanele pe care le reprezintă. Principala preocupare a cititorului va deveni, aşadar, aceea de a identifica *cine* vorbeşte, *de ce* şi *cum.* Misiunea lui e îngreunată de aspectul intens parodic al capitolului. Faptul că Gerty gândeşte în maniera revistelor mondene presupune o continuă „traducere" în limbajul realist-mimetic al discursului literar – mai precis, în stilul indirect liber. Dar acest stil poartă, la rându-i, amprenta formulei iniţiale pe care o parodiază. Vocea eroinei prinde astfel contur din ceea ce Hogan numeşte „stilizarea" lucrurilor înconjurătoare.

Citind complexa întreţesere de planuri şi voci, Joyce aduce un sublim elogiu tăcerii: vocile pe care le auzim – ale celor două prietene ale lui Gerty, ale gemenilor Tommy şi Jacky, gânguritul micuţului Boardman – aparţin lumii exterioare, prea-naturalului, superficialului, insignifiantului. Vocile cu adevărat importante rămân inaudibile, consubstanţiale simţurilor şi imaginilor din subconştient, aflate în căutarea unei semnificaţii. Lectura e acompaniamentul mut al exerciţiului hermeneutic privat atât de referinţele exterioare, cât şi de implicaţiile de profunzime ale demersului. La prima luare de contact, te înarmezi cu învăţăturile vechiului rabin („învaţă-ţi limba să spună: «nu ştiu»") şi nădăjduieşti să ai norocul măcar al unei mărunte revelaţii.

La nivelul dezbaterii de idei, *Nausicaa* intră în aceeaşi categorie cu *Proteus* şi *Lestrygonians* – alcătuind o triadă a capitolelor „meditative", cu puţină acţiune şi multă reflecţie. Ulterior, li se vor adăuga alte secvenţe dominate de triumful cuvântului şi gândirii asupra acţiunii. Într-un sens concret, secvenţa de pe plaja Sandymount e o continuare în spirit a dezbaterii din *Cyclops*, în ciuda faptului că situaţiile sunt complet diferite. Ambele capitole *de-romantizează* teme de

maximă importanţă pentru momentul istoric 1904. În *Cyclops* fuseserăm martorii unei aprinse confruntări în zona politicii, a naţionalismului, a definirii naţiunii şi a naturii guvernării. În *Nausicaa*, fără contondenţa verbală şi fără apogeul violenţei fizice al căror protagonist e Cetăţeanul, subiectul central e sexualitatea – unul din aspectele în curs de de-tabuizare ale civilizaţiei europene a timpului.

Pe această dominantă, drumul parcurs de Leopold Bloom începând cu după-amiaza zilei de 16 iunie 1904 şi încheiat cu seara şi noaptea aceleiaşi zile e unul de la studiul psiho-istoric al realităţii la ilustrarea exploziv-sexuală a manifestării psihicului uman. Cetăţeanul oferă o mostră respingătoare a încercării de a se elibera din chingile – morale, sociale, istorice, politice – ale Imperiului Britanic, Bloom luptă cu o obstinaţie… neruşinată pentru a rămâne în Imperiul Simţurilor. Fenianul e un campion al excluderii, celălalt, un obsedat al comunicării – fie şi prin deloc onorabila acţiune de a-şi stimula organul sexual într-un loc public. Pe când Cetăţeanul se manifestă direct, agresiv şi violent, neascunzându-şi deloc intenţiile, Bloom alege calea exprimării secrete, a disimulării şi, apoi, a bagatelizării. Ambele reuşesc din plin: tovarăşii Cetăţeanului sunt conştienţi de posibila consecinţă a sălbăticiei acestuia, pe când Bloom e perceput de Gerty drept un admirabil gentleman capabil de o desăvârşită „stăpânire de sine". În realitate, ceea ce vede Gerty e doar efortul lui Bloom de a masca actul masturbării.

E, prin urmare, exagerat să descrii ceea ce se întâmplă pe plaja Sandymount drept *onanisme à deux*, aşa cum propune un exeget (Brown, 1985: 62). Masturbarea ocupă un loc notabil în creaţia lui Joyce. Şi în *Exiles*, *Stephen Hero*, *A Portrait of the Artist* ori *Finnegans Wake* şi, fireşte, în câteva locuri din *Ulysses* activitatea e privită cu deplină naturaleţe – şi exprimată într-un limbaj în care tandreţea şi provocarea sunt mereu prezente, într-un dublet indestructibil. Se pot emite nenumărate ipoteze privind cvasi-obsesia lui Bloom de a găsi momentul prielnic pentru a se masturba. Dar niciuna nu are de-a face cu (i)moralitatea personajului, imputată de diverşi critici. Mai plauzibilă este ipoteza complexului de inferioritate şi a frustrării – ilustrată în capitolul anterior de „parabola zborului", cu trimitere directă la ideea de singurătate, izolare, neaderenţă la real. Bloom e măcinat de gândul că „o împreunare mai vitală şi cu satisfacere reciprocă avusese loc la el acasă" (Senn, 1974: 278).

Nu e cazul să cădem nici în extrema cealaltă, aşa cum face un exeget de regulă ponderat precum Richard Ellmann. El descoperă sensuri metafizice, definind o trăsătură

fundamentală a personajului: „Masturbarea îi îngăduie lui Bloom să se reîntoarcă la obişnuita lui solicitudine faţă de alte fiinţe. Joyce a identificat un aspect al masturbării care a scăpat tuturor scriitorilor care au abordat acest subiect, de la Rousseau la Philip Roth. Pentru prima oară în literatură, masturbarea devine un act eroic" (Ellmann, 1972: 133). Dacă opinia lui Ellmann ar fi corectă, întreg eşafodajul hermeneutic potrivit căruia Joyce atinge în *Nausicaa* una din culmile parodicului nu ar mai fi viabil. În schimb, scena poate fi privită ca o metaforă a înseşi metodei întrebuinţate de Joyce, a *tumescenţei/detumescenţei*, a mobilizării fizice şi psihice extreme, urmată de o inevitabilă revenire la starea iniţială. E chiar ceea ce se întâmplă în acest episod: după o primă parte scrisă în stilul literaturii de consum a epocii, textul reintră în matca atent construită, la antipodul stilului alocat fetei visătoare de pe faleza Sandymount.

Multe dintre enigmele capitolului se risipesc odată cu trecerea de la strania formulă narativă prin care dobândim acces la gândurile şi iluziile tinerei – paradoxal – la mult mai accesibilul flux al conştiinţei lui Bloom. În privinţa vârstei exacte a lui Gerty, Peter Lee oferă argumente atât pentru şaptesprezece ani – situaţie în care ea ar fi proiecţia psihanalitică a lui Molly în momentul când Bloom îi propune să se căsătorească –, cât şi pentru douăzeci şi doi, pe care ar urma să-i împlinească în noiembrie. În acest din urmă caz, istoria ei cu Reggy Wylie, un adolescent de şaisprezece ani, trebuie privită cu mult mai multă precauţie (v. Lee, 2013: 819-824.) Personal, optez pentru şaptesprezece ani, date fiind semnele textuale diseminate de Joyce. Între ele, felul în care Gerty se raportează la Edy, despre care ştim că va împlini douăzeci şi doi de ani în noiembrie şi pe care o percepe aproape ca pe o fată bătrână.

Surpriza capitolului provine din refuzul inovaţiei depline, din apelul strategic la o formulă narativă expirată. Când se revine la stilul deja cunoscut din capitolele anterioare, aterizăm pe teren ferm, expresiv şi predictibil. E o strategie comunicaţională care sfidează retorica realismului (fie el şi un „realism critic", aşa cum îl definesc exegeţii rămaşi în prizonieratul searbăd al „dialecticii" marxizante). Capitolul e conceput sub forma unui mecanism cu două viteze. La un prim nivel, textul este o sumă de distorsiuni ale realităţii înfăţişate sub forma unui *d'après* ce flirtează cu subliteratura de consum a epocii. La al doilea, într-o interpretare *à batons rompus,* complicată de periodica invazie în prim-planul prezentului a secvenţelor din trecutul lui Bloom, tabloul real se recompune, capătă sens nu prin amplificarea potenţialului simbolic, ci prin

redimensionarea regresivă, prin aducerea în banalitatea momentului a descătuşării de energie sexuală ce dominase până atunci imaginaţia, dar şi manifestarea – să-i spunem – corporală a personajelor.

Ieşirea din peisaj a lui Gerty reprezintă un moment al tranziţiei din lumea fantasmelor (şi a scurtei satisfacţii sexuale) în cea a realităţii invadate de nevroze, coşmaruri şi frustrări. Cerurile se despică, lumina amurgului subliniază conturul lucrurilor şi fiinţelor, iar cortina tristeţii se aşterne peste întregul peisaj. Ca într-o piesă lacrimogenă, personajele îşi scot măştile, se despart cu gesturi atent studiate, de teatru bulevardier, fără să ştie dacă se vor mai întâlni vreodată: „Lui Gerty îi veni o idee, una din micile şiretenii ale dragostei. Îşi strecură o mână în buzunarul pentru batistă şi scoase bucăţica de vată şi-o flutură ca răspuns sigur fără s-o lase din mână şi apoi şi-o vârî la loc. […] Trebuia să se ducă acum, dar aveau să se mai întâlnească, acolo, şi ea avea să viseze la asta până atunci, mâine, la visul ei de aseară. Se ridică îndreptându-şi trupul. Sufletele lor se întâlniseră într-o ultimă lungă privire şi ochii care-i pătrundeau până în inimă, plini de strălucire ciudată, întârziau fermecaţi pe faţa ei dulce, frumoasă ca o floare. Îi mai transmise un surâs palid, abia schiţat, un surâs blând, atoateiertător, un surâs care tremura pe pragul lacrimilor, şi apoi se despărţiră".

Ceea ce urmează reprezintă nu doar o *dezvrăjire*, o cădere în banalitatea şi urâţenia clipei, ci şi în vastul infern mental şi conjugal ce dictează de-a lungul zilei – şi al vieţii – ritmul şi intensitatea suferinţei. Revelaţia faptului că Gerty e şchioapă nu diminuează cu nimic intensitatea sentimentelor resimţite până în acea clipă. Ele se transformă instantaneu în compătimire („Sărmana fată! De asta o lăsaseră să stea acolo pe când ei alergau în sus şi în jos"), într-o meditaţie înduioşată despre soarta femeii în general. Recunoaştem, însă, în turul de forţă declanşat de revelaţia handicapului tinerei fete complexitatea minţii lui Bloom, ştergerea graniţelor dintre compasiune, dorinţă, cinism, fascinaţie a vulgarului, autocompătimire, generozitate umană, sexualitate debordantă, pasiune a minţii şi a trupului şi, mai presus de orice, dovada legăturilor indestructibile ce-l leagă de Femeia absolută a vieţii sale, Molly.

Odată trecut primul şoc, Bloom îşi depăşeşte inhibiţiile, revenind la obiceiurile şi limbajul deja cunoscute. Mai întâi, deplânge soarta „frumuseţilor ştirbite" şi dezavantajele femeilor condamnate să poarte un stigmat. Cu toate acestea, triumfă curiozitatea sexuală. „Nu mi-ar displăcea să", îşi spune, extinzând domeniul experimentului şi la alte situaţii

marcate de diferenţă: rând pe rând, „călugăriţa”, „negresa”, „fata cu ochelari” intră în raza atenţiei lui. Fără a uita, desigur, femeia în perioada ciclului lunar. „Tot felul de pofte ciudate” – cum le autodefineşte. Ca, de pildă, „unele care ling banii”, altele cărora le place „să miroasă benzina”, dar toate dominate de nevoia naturală a acuplării. Pornit pe panta de neoprit a limbajului licenţios, Bloom trece în revistă situaţii din cele mai intime, cu aerul detaşat al omului de ştiinţă intrigat de libertăţile pe care şi le ia natura în raport cu logica: „Luna e de vină. Dar atunci de ce n-au toate femeile menstruaţia în acelaşi timp, în aceeaşi lună, vreau să spun? Depinde când s-au născut, cred. Sau toate încep deodată şi pe urmă pierd pasul. Uneori, Molly şi Milly deodată”.

Întâlnirea de pe malul mării a fost, oricum, prilejul ideal pentru „a profita de ocazie”: eliminat (sau autoeliminat) de la festinul conjugal, Bloom îşi caută satisfacţia în practica sexuală solitară. A dezvoltat o tehnică anume, bazându-se pe predictibilitatea comportamentală a femeilor: „Cu grămada în fiecare seară când ies de la birouri. Mai bine să fii rezervat. Arată-le că nu vrei şi ţi se bagă pe gât cu de-a sila. Doar să-ntinzi mâna”. Psihologia feminină e surprinsă nu în idealitatea (ca în prima parte a capitolului), ci în hidoşenia şi absurditatea ei: „Le excită şi pe ele când sunt. Sunt aşa de curată vino şi mă murdăreşte. Şi le place şi să se gătească una pe alta pentru sacrificiu. Milly încântată de bluza cea nouă a lui Molly”.

Exemplele îi sunt la îndemână, iar cel preferat e, desigur, propria soţie. Nestatornicia în prietenie, rapiditatea cu care-şi trădează amicele intime pentru un bărbat sunt proverbiale şi comice: „Vezi nu uita şi scrie-mi. Nu-i aşa că n-ai să. Molly şi Josie Powell. Până când apare dl Cutare şi pe urmă se mai văd la Paştele cailor. *Tableau!* O, ia uite cine-a venit, pentru numele lui Dumnezeu. Ce-i cu tine, dragă? Ce-ai mai făcut toată vremea asta? Şi dă-i cu sărutările şi ce bine-mi pare, iar cu sărutările, că te văd. Şi-n vremea asta cu ochii-n patru să vadă cât de rău îi merge celeilalte. Arăţi splendid. Suflete surori care-şi arată colţii una alteia”. Şi din nou obsesia contactului sexual în timpul menstruaţiei: „Mă-ntreb dacă e rău să cu ele atunci. Într-un fel e mai sigur. Se prinde laptele, corzile plesnesc la vioară. Am citit odată ceva cu ofilirea florilor în grădină”.

Aceste meditaţii deplasate sunt întretăiate de scrutarea terenului în care-şi caută prada. „Mă gândesc că şi ea a simţit că eu” e fraza prin care începe atacul de la distanţă asupra lui Gerty. Argumentele nu-i lipsesc: predictibila dorinţă a oricărei femei trebuie să existe şi la Gerty. În plus, îmbrăcămintea: „La haine se uită ele. Ştiu când un bărbat e în dispoziţie amoroasă;

gulerele şi manşetele”. Şi un sfat de care trebuie să ţină seama: „Ar trebui să mă preocup mai mult de cum arăt la vârsta mea”. E însă foarte atent să nu-i vadă Gerty „profilul”. Fireşte, un profil semit – ceea ce arată că Bloom nu intuieşte chiar toate gândurile reprezentantei femeilor din faţa lui: pe Gerty o atrage tocmai aerul străin, neobişnuit al bărbatului care îi dă târcoale.

Ceasul oprit la ora patru şi jumătate marchează revenirea din spaţiul eternităţii în cel mundan. Dar nu timpul contează, ci semnificaţia lui: „Atunci o fi fost când el, ea. O, el a. În ea. Ea a. Aş”. Intuiţia primejdiei şi certitudinea eşecului. Între timp, îndelung plănuitul act masturbator se consumase – trista revanşă a încornoratului, dovedită de implacabila trecere a timpului: „Domnul Bloom cu mâna grijulie îşi reaşează cămaşa umezită. O, Doamne, diavolul ăsta mic şi şchiop. Începe să fie frig şi lipicios. Efectul de după nu-i plăcut”. Treptat, Bloom alunecă într-o analiză ce se metamorfozează în diatribă. Psihologia femeii e disecată nemilos, prin exemplificări ce pun în lumină superficialitatea („lor nu le pasă”), duplicitatea („amorurile actriţelor” care se înfăţişează drept fiinţe neprihănite „cu fruntea îngândurată”, „sigur că se gândea la altcineva toată vremea”), naivitatea („toate porcăriile pe care am făcut-o să le spună şi nici nu ştia să le pronunţe, bineînţeles”), lipsa de scrupule („asta le place, să ia bărbatul alteia”), versatilitatea („cum se mai pricep să schimbe placa atunci când nu le mai place”).

În tot acest timp, Bloom observă mişcările fetelor de pe plajă, intuindu-le gândurile. Concluzia e implacabilă: „Toate-s la fel”. Dacă ar fi fost consecvent, ar fi trebuit să plece. Nu doar că rămâne pe loc, dar Gerty îi confiscă din ce în ce mai mult atenţia. Excitat de „pulpele rotunde” şi de „ciorapii transparenţi întinşi să se rupă”, el recuperează tensiunea acumulată în confruntarea cu naţionaliştii din jurul Cetăţeanului şi după vizita la familia prietenului pe care-l condusese pe ultimul drum: „Eram cam demolat după chestiile de la Kiernan, cu Dignam”. Îşi manifestă recunoştinţa în termeni hamletieni („For this relief much thanks” – citat din actul întâi al piesei, când gardianul Francisco îi mulţumeşte pentru că-l schimbă din post; sau, pentru a duce cuvintele meşteşugit alese de Bloom la ultima expresie, el îşi arată gratitudinea pentru „mâna de ajutor” prin care s-a eliberat de tensiunea zilei).

Fantasmând – sau poate doar intuind adevărul –, Bloom identifică existenţa unui fel de „limbaj secret” ce există între ei. Simte că, dincolo de cuvinte, există o comunicare profundă. Ceea ce-i prilejuieşte un nou set de meditaţii despre soarta

tristă a femeii, despre infinitele ei îndatoriri („Să spele copiii. Să spele morţii"). Imaginea femeilor şi a copiilor mici îi reaminteşte de doamna Purefoy, aflată la maternitate, gata să nască, pe care-şi propune s-o viziteze. Gândul acesta va declanşa una dintre cele mai spectaculoase aventuri lingvistice ale întregii literaturi moderniste, care va constitui substanţa capitolului *Oxen of the Sun*.

Cel mai important rol atribuit lui Bloom (sau arogat de el) e cel de *unificator*. Chiar şi numai spaţial vorbind, Bloom se află între plaja Sandymount şi biserica Mary, Star of the Sea. E un loc involuntar, dar apăsat, strategic, fiind mediana a două tipuri de raportare la realitate: smerenia (adevărată ori falsă) a enoriaşilor care se rugau pentru iertarea şi curmarea păcatelor şi dezlănţuirea simţurilor care-l aduce pe Bloom la satisfacerea directă a dorinţei printr-un act defulator. Idealizarea romantică a lui Gerty e discutabilă, de vreme ce în personalitatea ei alternează timiditatea şi îndrăzneala. Îi e ruşine să mănânce în prezenţa altor oameni, iar referinţele la acte fiziologice îi provoacă o stare de nelinişte şi frustrare. Însă nu are nicio inhibiţie să-şi expună privirii hulpave a lui Bloom cele mai intime părţi ale trupului, într-un balet executat cu siguranţa şi expresivitatea unei profesioniste.

Există de asemenea o contradicţie greu de conciliat între timiditatea afişată a eroinei (roşeşte de fiecare dată când sunt aduse în discuţie referinţe care o privesc direct) şi neruşinarea gândurilor şi imaginilor care-i străbat mintea. Ea ştie cu precizie ce a făcut Bloom, dar în acelaşi timp resimte o certă satisfacţie că a „stârnit diavolul" în el. Mai mult, intră şi ea într-un fel de frenezie sexuală, imaginându-şi ce fac uneori „bărbaţii în pat". Sunetele guturale scoase de Bloom îi aduc în minte imaginile erotice ale unor femei aproape dezbrăcate dansând lasciv. Toate acestea vor conduce la meditaţiile lui Gerty despre menstruaţie, puse în legătură cu ciclul lunar. Sexualitatea impură din mintea lui Bloom (gândul lui privind activitatea sexuală în timpul ciclului femeiesc) se întâlneşte astfel cu sexualitatea la fel de impură a lui Gerty. Figura congestionată a lui Bloom în timp ce performează gesturile satisfacerii solitare contrastează cu „privirea visătoare" a femeii care se dedă aceleiaşi practici.

Uniformizarea planului narativ e facilitată de crearea unor similitudini între situaţii şi personaje. Bloom se închină în faţa altarului (invizibil) al femeii aflate pe stâncile de la Sandymount, tot aşa cum păcătoşii din biserică se prosternează în faţa altarului (real) al Fecioarei Maria. Culoarea cel mai des rostită în legătură cu ea (în afara roşeţii din obraji) e albastrul, asociată în tradiţia catolică (şi nu numai) cu Născătoarea lui

Isus. Fireşte că nuanţa blasfematorie nu putea lipsi, aşa cum o remarcam şi la comentatorii textului: „Gerty ar putea să vadă în acea Madonă o imagine a sexualităţii controlate: dacă Maria a avut un copil fără a păcătui, atunci Gerty poate face dragoste fără riscul de a da naştere unui copil. Sexualitatea non-penetrantă i s-ar putea potrivi, ca de altfel şi lui Bloom" (Kiberd, 2009: 196). Dincolo de speculaţii, există o certă comunicare între personaje, un dialog de la distanţă, fără cuvinte, dar care se menţine la nivelul decenţei şi al calmului. Pactul secret dintre ei nu va fi trădat. Promisiunea revederii – articulată de Bloom – anunţă o continuare poate mult mai fierbinte a unei – la propriu – „repetiţii în costume".

În schimb, rămas singur cu gândurile sale, Bloom coboară speculaţiile până la sordid. El chiar ajunge să se întrebe dacă propria soţie, Molly, nu primeşte cumva bani pentru prestaţia sexuală în compania lui Boylan. Nu se sfieşte să avanseze chiar o sumă, atribuindu-i şi un nume profesional, Mrs Marion: „Să zicem că-i dă el bani. De ce nu? Toate astea-s prejudecăţi. Ea valorează zece, cincisprezece, mai mult, o liră".

În mintea lui Bloom se ajunge la o altă paralelă grăitoare. Deşi Gerty nu e căsătorită, ea pare perfect pregătită pentru un astfel de rol. Molly, în schimb, deşi măritată, nu se apropie nici pe departe de portretul presupus de căsnicie. Bloom e atrăgător pentru ambele femei, fascinate de non-irlanditatea lui, de *diferenţa* sugerată de întreaga lui atitudine. Încercarea de „recalotare" a penisului dovedeşte că nu era chiar atât de „străin", de vreme ce nu fusese circumcis. Apoteoza capitolului o imită pe cea din episodul anterior. În *Cyclops*, cerul Dublinului se mândrea să-l aibă pe Bloom în chip de Sfântul Ilie, curăţindu-se de mizeria confruntării cu naţionaliştii şovini de la restaurantul lui Kiernan. În *Nausicaa*, bolta cerească participă, într-un exerciţiu de panteism grosolan şi amuzant în acelaşi timp, la împlinirea prin sunet şi imagine a exploziei hormonale, asimilată focului de artificii ce brăzdează locul chiar când Bloom ejaculează, iar Gerty pare să atingă şi ea orgasmul.

Ora nouă marchează momentul detumescenţei. Până atunci, textul crescuse, dospise, ocupase autoritar nu doar faleza Sandymount, ci şi subconştientul personajelor – martori şi eroi într-o bătălie a imaginii şi olfacţiei. Bloom părăseşte lumea bărbaţilor pentru a îmbrăţişa – vizual şi fiziologic – universul fascinant al feminităţii. Gesturile gingaşe ale bărbatului („Cu băţul său domnul Bloom răscolea încet nisipul la picioarele sale. Să scriu un mesaj pentru ea"), expresii ale unui panteism naiv, care instituie pentru o clipă o vrajă, se va destrăma pe fondul sonor al ceasului casei parohiale, care

risipeşte întreaga tensiune a scenei. Pretenţia lui Bloom de a reprezenta însăşi omenirea, întregul, totalitatea, universul („I AM. A."), adică alfa şi omega simţurilor în explozie, se topeşte în gesturile banale, lipsite de relevanţă, ale etern repetatei gesticulaţii umane („canonicul O'Hanlon şi părintele Conroy şi reverendul John Hughes S.J. îşi beau ceaiul cu pâine de secară şi unt şi cotlete de miel cu sos discutând despre").

Dar Bloom găseşte o cale de a evada. Imaginaţia îi sare în ajutor: Gerty MacDowell nu e decât aparatul poetic înzestrat cu însuşirea miraculoasă de a converti sunetul ceasornicului ce imită cântecul unei păsări într-o fiinţă în carne şi oase: „Şi ea văzuse imediat că domnul acela care părea străin şi care şedea pe stâncă uitându-se la ea era". „Magnetismul reciproc" al personajelor, complicitatea dintre privitor şi privit ţin de sfera naturalului: sunt asemeni unui strănut, asemeni unui gest sau unei amintiri ce stârneşte dorinţa paradoxală „nu de a vedea realitatea, ci de a fi orb, cu orbirea (sau inocenţa) care aminteşte de tinereţe" (Mahaffey, 2007: 156). De aici şi picturalitatea abstractă a scenei şi absenţa sentimentului vinovăţiei. Pentru Bloom, *descărcarea sexuală* în prezenţa unei fete necunoscute e mai puţin culpabilă decât *descărcarea scripturală* reprezentată de corespondenţa secretă cu Martha Clifford. Desăvârşită prin invocarea verbului *a fi*, existenţa lui Bloom se situează, paradoxal, sub zodia metafizicului, a imponderabilului şi a posibilului. E răsplata cumplitelor eforturi prin care a trecut cunoscând limitele greu de îndurat ale imperiului simţurilor.

# A paisprezecea insulă:
# Intriga se prăbuşeşte sub greutatea cuvintelor

Odată cu *Oxen of the Sun*, Joyce subminează o mare parte din edificiul narativ al romanului. Aproape nimic din ce ştim despre protagonişti şi despre întâmplări nu mai e relevant pentru *lectura* cărţii. Scopurile lui Joyce devin pur experimentaliste, încercări de dezintegrare a naraţiunii aşa cum fusese ea ilustrată de tradiţia occidentală. Chiar dacă majoritatea episoadelor anterioare beneficiau de apetitul inovator al autorului şi de libertăţile oferite de fluxul conştiinţei, abia acum el atinge apogeul – ca să nu spunem arbitrarul absolut. Considerându-se dezlegat de obligaţia de a se supune regulilor povestirii, el distruge conştient ceea ce, începând cu *A Portrait of the Artist as a Young Man*, se străduise să edifice: o construcţie modernistă, o alterare controlată a discursului realist. Declinul (şi căderea) poeticii moderniste se produc simultan cu chinurile naşterii prin care

trece eroica Mina Purefoy. Cu alte cuvinte, moare o lume a convenţiilor culturale, dar se naşte un om.

Trebuie sesizat paradoxul situaţiei: James Joyce nu se autoproclamă adversar al povestirii realiste, ci a ceea ce el însuşi făcuse, prin alterări succesive, din aceasta. Într-un fel subtil şi pervers, autorul readuce în cetatea literelor formele de expresie literară pe care le alungase prin îmbrăţişarea sufocantă a modernismului: modificarea formei, adoptarea cronologiei subiective, întrebuinţarea pe scară largă a monologului interior şi a fluxului conştiinţei. Scriitorul se simte, în mod clar, vinovat pentru alungarea din cetatea literelor a unei întregi tradiţii a prozei. Tema capitolului devine felul în care relaţiile dintre personaje, desfăşurate de regulă pe dimensiunea spaţială a realităţii, se metamorfozează în „progresia temporală ca metaforă formală a dezvoltării tematice". E o definiţie şi un loc comun al poeticii moderniste. Muzicalitatea textului dictează asupra conţinutului, prin proliferarea la nesfârşit a unei micro-teme (naşterea copilului în spitalul din strada Holles) până devine reflecţie teoretică majoră: cum poate fi „smuls" textului modern din placenta multistratificată a succesiunilor stilistice ale prozei engleze? Nu e exagerat să afirmăm că abia în *Oxen of the Sun* reuşeşte Joyce să ilustreze în cuvinte formula *fuga per canonem*. Demersul e un triumf. Împrejurările nou-create le îngăduie şi autorului, şi personajelor să evolueze într-un context al metaforelor născătoare de sensuri şi evenimente.

Într-un studiu despre „realitatea ficţiunii", Wolfang Iser decretează importanţa cunoaşterii contextului pentru descifrarea sensului unei opere. „Comunicarea este dependentă de existenţa conexiunilor", notează autorul (Iser, 1978: 84). Am adăuga: şi de capacitatea cititorului de a face acele legături, de a le identifica, pe cont propriu sau apelând la metatexte. O astfel de abordare e valabilă cu precădere în cazul literaturii moderniste. Ea se aplică în linii mari întregii construcţii numite *Ulysses* („repertoriul acestui roman nu e doar derivat dintr-un număr mare de sisteme diferite, ci ni se înfăţişează într-o asemenea densitate încât cititorul e dezorientat în permanenţă. Problema nu stă neapărat în neobişnuitul elementelor, pentru că acestea nu sunt, în ele însele, dificil de identificat, ci în interconexiunile dintre ele şi în dimensiunea masei, ceea ce determină ca însuşi repertoriul să devină din ce în ce mai amorf. Elemente care nu doar că sunt recodate, ci par a fi lipsite de orice sistem de referinţă identificabil" [Iser, 1978: 84]). Cuvintele lui Iser se potrivesc, la literă, mai ales capitolului *Oxen of the Sun*.

În cazul episoadelor deja analizate, dificultatea de a stabili legături cu exteriorul era dificilă, dar nu imposibilă, chiar în absenţa unor referinţe culturale limpede statuate. Sensul general putea fi dedus fie din postularea iniţială a intenţiei (*Ulysses* de James Joyce e o rescriere a *Odiseei* lui Homer), fie prin extrapolarea elementelor realiste existente în fiecare secvenţă a cărţii. Cosmosul lui Leopold Bloom nu e atât de radical diferit de cel provenit din experienţa lecturii nespecializate şi nici de elementele realităţii înconjurătoare. Ce vrea să spună Iser e că, în mod deliberat, scriitorul a rupt punţile între experienţa culturală acceptată de tradiţie şi modalitatea de figurare a realităţii aşa cum o înţelege el. „Maşinărie despotică", episodul se plasează la capătul unei tradiţii, fiind „ultima mare bătălie dusă de reprezentare cu moştenirea ei despotic-organică" (Monaco, 2008: 114). Din nou, Joyce se plasează între pasivitatea tradiţiei şi virulenţa supradimensionată a noului.

Or, aici intervine marea schismă în interiorul naraţiunii numite *Ulysses*: nu mai suntem în societatea lui Leopold Bloom. La orele nouă ale serii, noul Odiseu pare să-şi fi epuizat resursele de expresivitate, cum şi pe cele existenţiale. Ştim, de-acum, despre el aproape totul. Începând cu acest capitol, portretul lui se va îmbogăţi doar cu câteva nuanţe şi secvenţe ce sporesc bogăţia trăsăturilor deja cunoscute. Problema nu mai e a personajelor şi a autorului, ci a cititorului. În mod deliberat, Joyce îşi diminuează ambiţiile estetice – dacă nu chiar le elimină în mare parte –, propunând un exerciţiu de virtuozitate lingvistică, enigmistică şi stilistică. Romanul se adevereşte a fi „un obiect-limbaj care nu e decât un exemplu de reprezentare meta-lingvistică a naturii limbajului" (Eco, 1992: 25). Adică o permanentă răsucire spre interior, în jurul unei axe mereu reinventate. Prizonier într-un labirint presărat cu trape, ţi se îngăduie să parcurgi o nouă etapă doar după ce ai descifrat, ca într-un joc de rebus, definiţiile dinadins dificile plasate de autor la fiecare răspântie a textului.

Capitolul *Oxen of the Sun* ridică şi chestiunea erudiţiei lui Joyce. Adică în ce măsură el avea o cunoaştere intimă a *întregii* literaturi anglo-saxone şi britanice care să-i permită jongleriile stilistice ameţitoare ce constituie marca inconfundabilă a episodului. Fără a diminua deloc pasiunea pentru cultură şi literatură a lui Joyce, trebuie să admitem, totuşi, că sursele lui de inspiraţie nu au fost întotdeauna lecturile extinse ale operelor şi autorilor parodiaţi. O investigaţie a lui Robert Janusko (1983) probează, dincolo de orice dubiu, că scriitorul irlandez nu s-a sfiit să apeleze la

instrumente aflate la îndemâna oricărui intelectual al timpului său. Ca, de pildă, *A History of English Prose Rhythm* de George Saintsbury (publicat în 1912 de Macmillan and Co.) şi *English Prose from Mandeville to Ruskin* de William Peacock (o antologie din 1903, selectată pentru seria „The World's Classics" a editurii Grant Richards). Un argument suplimentar că ţinta lui Joyce era trans-estetică: el urmărea doar transpunerea într-o formă fixă a unui material preexistent, fără însemnătate deosebită pentru actul comunicării.

Explorarea contextului devine, aşadar, decisivă. În ciuda strălucirii, a ingeniozităţii, a performanţei lingvistice, a perfectei mânuiri tehnice, *Oxen of the Sun* e unul din cele mai aseptice capitole ale cărţii. Formidabila retorică dezlănţuită de autor ţine la distanţă viaţa reală. Singurul eveniment cu adevărat memorabil al capitolului – naşterea micului Mortimer Edward Purefoy – se petrece departe de ochii cititorului, la etajul spitalului. În prim-plan dăm peste barajul de cuvinte şi fraze ce se rostogolesc într-un şuvoi necontenit dinspre pagina suprapopulată a cărţii spre cititor. La modul metaforic, grupul studenţilor la medicină de la parterul spitalului, căruia i se alătură nemedicinistii Lenehan, Stephen Dedalus şi Leopold Bloom, poate fi asimilat unui tată generic, unui genitor colectiv care aşteaptă, surescitat, naşterea copilului. E şi motivul pentru care tatăl adevărat lipseşte în acel moment crucial pentru familie.

Peisajul narativ e alcătuit dintr-un dezmăţ lingvistic, o incontinenţă verbală fără precedent în istoria literaturii. La nivel psihologic, ar putea fi vorba de revanşa grupului de bărbaţi asupra femeilor şi mamelor opresive care-şi făcuseră deja auzit cuvântul (sau gândurile) în *Ulysses*: mama lui Stephen, mătuşa lui Malachi Mulligan, consoarta lui Deasy, soţia lui Cunningham, Anne Hathaway, femeia necredincioasă a lui Shakespeare, poate chiar Martha Clifford, al cărei sadism blând, plin de promisiunile desfătării carnale, îi provoacă lui Bloom fiori, Gerty MacDowell şi, finalmente, Molly Bloom însăşi – responsabilă, în viziunea soţului, pentru nefericirea familiei.

Toate aceste elemente dictează o modalitate anume de a citi capitolul. *Oxen of the Sun* atrage atenţia asupra structurii fragmentare a romanului, fapt subliniat atât la nivel formal, cât şi în ceea ce priveşte conţinutul narativ al episodului – în măsura în care se poate vorbi de un fir epic propriu-zis. Lectura va fi, aşa cum se întâmplă şi în cazul poeziei moderniste, un proces de umplere a golurilor născute din mixarea imperfectă a cuvintelor, a citatelor ori a aluziilor. Adică o modalitate de a transforma, prin reflecţie, referinţele

în sensuri. Tocmai pentru că refuză cu obstinaţie să dea înţelesuri fragmentului, Joyce construieşte un *întreg* nutrit cu energia provenită din schijele unui enorm crustaceu retoric. Legat la ochi, plimbat prin bolgia lingvistică a grupului neruşinat de cheflii ce-au luat cu asalt anticamera spitalului Holles, cititorului îi rămâne doar şansa percepţiei totalizante: lectura e relevantă numai în măsura în care acceptă să anuleze intervalul dintre raţiune şi simţire.

Parcurgerea ghidată a capitolului – „Joyce nu poate fi citit, ci re-citit" (Frank, 1988: 90) – e singura capabilă să decodeze semnificaţiile profunde ale textului. Mama moartă (doamna Dedalus) şi mama căreia i-a murit copilul (Molly Bloom) intră în opoziţie cu mama care îşi duce la bun sfârşit misiunea, Mina Purefoy. Travaliul obstetric e doar una din faţetele marelui scenariu existenţial, al cărei dublet trebuie citit în suma stilurilor literare care a dat naştere entităţii numite *literatura engleză*. Doar astfel poţi înţelege naşterea, prin mărturie indirectă – aşa cum Leopold Bloom află de venirea pe lume a copilului familiei Purefoy din ţipătul de la etajul superior.

*Oxen of the Sun* poate fi descris drept un gigantic exerciţiu de disimulare. Ştim cu toţii care au fost intenţiile lui Joyce şi care sunt metodele prin care îşi atinge scopul: imitaţia şi parodia. Al doilea termen derutează, deoarece în procesul scrierii nu e vorba de un dialog cu un model, aşa cum se întâmplă în orice parodie, ci de încercarea violentă a aproprierii unui stil. Sau, mai precis, a unei pluralităţi de stiluri. Joyce recurge la avantajele exerciţiului filozofic *als ob*: e *ca şi cum* naraţiunea ar fi construită într-un stil asumat în mod natural, şi nu prin îmbrăcarea unei platoşe retorice mai mult sau mai puţin potrivite.

Deşi moderniştii au dezvoltat o obsesie privind abolirea cronologiei, modalitatea aleasă de Joyce are aerul unei răzbunări: respectarea ordinii cronologice a stilurilor din literatura engleză e însăşi raţiunea de a fi a textului. În absenţa acesteia – adică a descrierii evoluţiei embrionare a limbajului – întreaga demonstraţie, bazată pe similitudinea între dezvoltarea cronologică şi cea literară, s-ar prăbuşi în insignifiant şi arbitrar. Mărturiile lui Joyce – aşa cum au fost înregistrate de Frank Budgen – merg în direcţia unei hermeneutici a sexualităţii şi castrării. Povestea Boilor Soarelui din *Odiseea* e înveşmântată într-o perspectivă tragică, mai degrabă apocaliptică decât teleologică: sfârşitul lumii echivalează cu deplina maturizare a limbajului, echivalat, la rându-i, cu intrarea în viaţă a unui nou copil. Universul intră în regres în chiar clipa când funcţiile sexuale şi-au atins maturitatea şi

devin instrumente ale perpetuării vieţii. Turma lui Helios e ucisă simbolic de limbajul ajuns la maxima expansiune, de capacitatea acestuia de a exprima absolut orice, adică totalitatea. Neevoluat, greoi, covârşit de regulile gramaticale excesive placate pe structuri lingvistice de extremă fragilitate, începutul capitolului sugerează naşterea limbajului articulat din haosul primordial.

În oglindă, finalul episodului e o mostră de *slang* contemporan, de deconstrucţie lingvistică inspirată de libertăţile de exprimare înregistrate în Dublinul din vremea lui Joyce. Ceea ce constituie un arc de cerc al măririi şi decăderii limbajului, de la stilizarea excesivă a începutului, la gongorismul dezlănţuit al finalului. Pentru Joyce, există însă o logică indestructibilă a felului în care, la nivel metaforic, realitatea şi expresia ei artistică alcătuiesc o unitate: „Însoţitorii lui Ulise nu ascultă poruncile zeiţei Atena. Ei înjunghie şi jupoaie boii Regelui Soare şi drept urmare se îneacă cu toţii, cu excepţia lui Ulise. Interpretez omorârea boilor sacri drept o crimă împotriva fecundităţii prin sterilizarea actului coitiv" (Budgen, 1972: 220). Paralela cu originalul homeric se relevă a fi extrem de fragilă şi funcţională doar în termenii similitudinii comportamentale: aşa cum soldaţii lui Odiseu au măcuit turmele lui Helios, studenţii medicinişti adunaţi la spitalul lui Andrew Horne batjocoresc tot ceea ce ţine de viaţa umană, din momentul procreării, până la naştere, şi parcurgerea întregului ciclu al vieţii.

În cântul al doisprezecelea al *Odiseei*, Evriloh îşi îndeamnă tovarăşii, după ce şi-au adormit căpetenia, să dea iama în ciurda falnicilor boi ai Soarelui, pentru a-şi astâmpăra foamea cumplită. Personajul e conştient de riscuri, ştiind că „puternicul Soare Hiperion" avea să îi urmărească cu ura lui: „Dacă el de dragul/ Cornoşilor juncani va prinde ciudă/ Şi va voi să ne scufunde vasul/ Şi zeii toţi l-or asculta pe dânsul,/ Mai bine-odată să mă-nghită valul,/ Să pier, decât încet să mă tot mistui/ Într-un ostrov pustiu" (Homer, 1979: 301). Există aici două elemente care conduc la gestul funest: foamea şi spaima de singurătate. Ce altceva (dacă înlocuim foamea cu setea) îi adună pe studenţii medicinişti şi pe amicii lor la maternitatea din strada Holles? Şi ce altceva decât o naştere putea fi prilejul reuniunii, după ce deja fuseserăm martorii unei înmormântări (cea a lui Dignam) şi-ai unei perverse nuntiri (între Bloom şi Gerty MacDowell pe faleza de la Sandymount)?

Cum vizita fusese anunţată încă din episodul al optulea al cărţii, în scurta discuţie dintre Bloom şi doamna Breen, întâmplările transcend particularul: succesiunea de informaţii

lasă impresia (falsă) că o mare parte a oamenilor din Dublin sunt interesaţi de travaliul doamnei Purefoy şi că, prin urmare, naşterea ei are o dimensiune simbolică. Ba chiar, aşa cum susţine un exeget, şi una *socială*, fiind o „preocupare a întregii comunităţi", lucru probat de „reiterarea faptului că naşterea are loc într-o maternitate publică, de felul în care tinerii zgomotoşi şi agitaţi sunt şi ei în aşteptarea naşterii, de nerăbdarea lor de a afla veşti despre travaliu şi de felul în care aceasta, la rândul ei, dă seamă de progresul şi conţinutul conversaţiei lor" (Duffy, 1999: 213). Naşterea este, astfel, şi o autoprofeţie: e momentul când dobândim certitudinea că opera de artă numită *Ulysses*, a scriitorului irlandez James Joyce, era predestinată să apară. Scrierea *acestei* cărţi e consecinţa naturală a unui mileniu de creativitate literară. Altminteri, întreaga zbatere a stilurilor narative care au brăzdat literatura anglo-saxonă n-ar fi avut nicio noimă.

Din acest unghi de vedere, *Oxen of the Sun* subliniază cu fermitate dubla poziţie a romanului. În raport cu tradiţia, *Ulysses* e depozitarul tuturor comorilor literar-lingvistice create din zorii ocupaţiei insulei britanice de către romani până la sfârşitul secolului al XIX-lea. În raport cu modernismul, romanul e nu doar primul exemplu de completă reorientare creatoare în direcţia poeticii fragmentului, subiectivului şi psihologicului, ci chiar un precursor. Aspirând ca o vâltoare întreaga tradiţie de până la el, romanul dobândeşte o identitate complet nouă, imună la atacurile exegeţilor obişnuiţi să statueze separaţia genurilor, ideologiilor şi manierelor de a povesti. Aşa se explică de ce capitolul conţine atât de puţină literatură şi atât de multă tehnică literară. Şi de ce stilul aproape că pulverizează naraţiunea.

Compoziţia capitolului nu e întru totul originală. *Wandering Rocks* propunea o primă încercare de a destructura discursul literar. Aici, însă, legătura dintre spaţiu şi timp are forma subtilă a evoluţiei stilistice: la capătul celor treizeci şi ceva de pagini ale capitolului, formulele prin care literatura engleză a evoluat dinspre imitarea servilă a prozei latine spre elasticitatea limbajului contemporan sunt aranjate cronologic, fără ca semnificaţia întregului să fie clară. Dincolo de abilitatea rebusistică, persistă un „de ce?" vag derutat, o undă de îndoială privind utilitatea efectivă a amplului excurs literar-stilistic. Ce se află dincolo de ingeniozitate şi de indiscutabila magie lingvistică? Privit din proximitatea capitolului anterior, *Nausicaa*, episodul de faţă ar reprezenta un necesar contrapunct, o coborâre în adâncimile pântecului feminin. Autorul îşi asumă misiunea de a duce la destinaţie sămânţa risipită a lui Bloom, refăcând astfel ciclul naşterii şi vieţii.

Această perspectivă o contrazice pe aceea a lui Joyce însuşi, mărturisită lui Frank Budgen, unde distribuirea personajelor se dovedeşte a fi, în raport cu textul, destul de fantezistă: „Casta, credincioasa soră medicală, e ovulul. Bloom, principiul vital, e spermatozoidul. Stephen, sufletul în curs de creştere şi dezvoltare, este embrionul, şi cu toţii sunt conţinuţi în pântecul al cărui simbol e casa de naşteri a doctorului Horne" (Budgen, 1972: 221). Fiecare rând, ba chiar fiecare cuvânt al acestui pasaj trebuie luate sub beneficiu de inventar. Oricât entuziasm ai avea faţă de talentul lui James Joyce de a da naştere unei gigantice lumi fictive, evidenţa se impune de la sine: e multă inteligenţă, multă imaginaţie lingvistică, multă poftă de a lua în răspăr clişeele, multă muzicalitate, dar surprinzător de puţină artă. E o situaţie – oarecum ambarasantă pentru neofiţi – ce poate fi descrisă prin opoziţia *maximus artificiorum*/*minimus artis*.

Sedus de posibilităţile practic infinite ale unei *ars combinatoria* autosuficiente, Joyce a renunţat la derularea şuvoiului vital al textului. Parodiile sunt perfecte, dar moarte. Fetusul joycean se dezvoltă într-o eprubetă, şi nu în pântecele hrănitor al mamei. Cele nouă luni ale fătului sunt clar marcate, prin nouă secvenţe aproape de sine stătătoare. Pe acestea sunt placate aproximativ treizeci de stiluri academic atestate de manifestare a literaturii engleze. Şocul e cu atât mai mare cu cât anterioarele două episoade îmbrăţişaseră amestecul fin şi superficial de jurnalism, sentimentalism, facondă şi preţiozitate care caracteriza viaţa culturală a Dublinului în *la belle époque*. Pe nepregătite, eşti împins într-un muzeu al ororilor lingvistice, în care nu mai poţi face diferenţa între actul teoretic al rostirii şi rostirea propriu-zisă.

Modalitatea aleasă de Joyce e calea cea mai sigură de a omorî povestea. Intriga se prăbuşeşte literalmente sub presiunea cuvintelor, devenite echivalentul greoaielor maşini de imprimat din capitolul *Aeolus*. Numai că rolul lor nu e de a propune sensuri, ci de a le aşeza în straturi succesive, retrimiţându-le în rafturile colbuite, după ce le-au scos pentru o clipă la lumină. Arheologia devine simultan un ritual de îngropăciune. Joyce nu urmăreşte repunerea în circulaţie a unor idiomuri condamnate de trecerea timpului. El acţionează ca un adversar cinic al promotorilor lui Irish Revival. Obsesia acestora se manifesta în sens contrar: ei se străduiau să înfigă în parapetele istoriei contemporane drapelele ce atestau gloria trecută a neamului.

Deşi puternic estompată de şuvoiul de cuvinte reciclate, povestirea îşi urmează, totuşi, în planul al doilea, timid, pipernicit, aproape invizibil, cursul. Evenimentele nu lipsesc,

deşi ele sunt aglutinate de masa enormă de stiluri şi mostre literare. Întâmplările au o esenţă meta-textuală, jucând oarecum rolul indicaţiilor de scenă dintr-o piesă de teatru. Discuţiile din sala de aşteptare a spitalului Holles sunt arareori redate sub forma cuvântului rostit direct de personaje. O voce supraimpusă, care traversează ca un pumnal textura lingvistică, aduce la cunoştinţa cititorului conţinutul frazelor rostite apăsat, urlate, ţâşnind direct din viscerele personajelor. Cum cea mai mare parte a stilurilor parodiate e familiară doar specialiştilor, Joyce şi-a asumat şi riscul ca lectorului obişnuit să-i scape tocmai esenţialul: şansa de a intra în rezonanţă cu originalele invocate. Atunci când nu lipseşte cu totul, lectura empatică se reduce la un pedant exerciţiu de reconstituire a surselor. Plăcerea lecturii este înlocuită de discutabila satisfacţie de a te confrunta cu dificultăţile unei operaţii de arheologie literară.

Greutatea e sporită de faptul că lucrările parodiate de Joyce nu sunt întotdeauna parte a canonului cultural. Pe lângă roman, eseul filozofic sau de artă, Joyce reconstruieşte straniul animal lingvistic numit *Oxen of the Sun* apelând şi la jurnalul de călătorie, meditaţia literar-filozofică, tratatul istoric sau retoric. Comentariile şi sugestiile lui Joyce (mărturisite lui Frank Budgen sau în corespondenţă) nu luminează aproape deloc sensurile pe care a urmărit să le comunice în *Oxen of the Sun*. Din contră, ipoteza unui supra-autor plictisit, care şi-a pierdut bucuria povestitului şi care transformă naraţiunea într-un joc al mărgelelor de sticlă e mai mult decât ispititoare. E posibil ca Joyce să nu mai fi dorit, pur şi simplu, să demonstreze nimic la nivelul naraţiunii, concentrându-se pe exerciţiile care ar fi astăzi circumscrise pragmaticii lingvistice. Faptul de a construi situaţii şi obiecte cvasi-palpabile mizând exclusiv pe magia cuvintelor îl plasează pe autor în sferele rarefiate ale gratuităţii.

Miza jocului e ridicată la înălţimi greu accesibile chiar din debutul capitolului. Ca la intrarea într-o cetate fermecată – sau ca într-o rugăciune –, cititorul are de rezolvat trei enigme: cele trei paragrafe iniţiale, fiecare dintre ele repetat de trei ori. În mod evident, ca la preoţii ordinului religios roman Fratres Arvales (ordin înfiinţat, potrivit legendei, de însuşi Romulus), repetiţia are un rol incantatoriu. Primul e alcătuit din cuvintele „Deshil Holles Eamus”. „Deshil” e un cuvânt celt („deasil” sau „deisiol”), care descrie mişcarea soarelui pe bolta cerească. Aşadar, o mişcare în sensul ácelor ceasornicului, cu semnificaţia magică a invocării forţelor binelui. El s-ar putea traduce prin „Să mergem în direcţia bună” sau „dreaptă”, ori „Fie ca lucrurile să aibă un deznodământ fericit”. „Holles” e

numele maternităţii de pe strada Holles, iar „Eamus” înseamnă în latină „Să mergem”. Înţelesul primei triade este aşadar: „Să mergem în direcţia cea bună [spre dreapta sau spre sud], spre strada Holles”.

Această primă incantaţie ridică şi problema punctului de vedere. Şi anume, cine rosteşte cuvintele? Orice hartă a Dublinului arată că traseul corespunde unui arc de cerc descendent. Unul din punctele de pornire ar putea fi în Eccles Street şi, prin urmare, vocea i-ar aparţine lui Bloom. Numai că Leopold se afla în acel moment în altă parte a oraşului, pe faleza Sandymount, situată la sud-est faţă de punctul geografic central, maternitatea. Niciunul din celelalte personaje nu se află într-o poziţie geografică mult diferită. Nici măcar Stephen, care deja era la spital. Nu se pot face decât speculaţii – cea mai credibilă dintre ele fiind legată de existenţa deja invocatei supra-voci auctoriale.

Al doilea paragraf e alcătuit din repetarea invocaţiei „Send us bright one, light one, Hornhorn, quickening and wombfruit” („Sloboade întru noi, strălucitorule, luminatule, Hornhorn, înroditor şi rod al pântecului”), o formulă incantatorie de preamărire a soarelui, personificat de doctorul Andrew Horne, directorul spitalului, travestit lingvistic în „Hornhorn”, cuvânt cu transparente trimiteri sexuale („horn” = „corn”). Acest nou Helios înzestrat cu atribute falice face astfel legătura cu zona fertilităţii – umane şi instituţionale. În fine, a treia („Hoopsa boyaboy hoopsa!”/„Hopşaşa băiat e băiat hopşaşa”) a fost descifrată de Stuart Gilbert ca „strigătul triumfător al moaşei care, în timp ce îl ridică pe nou-născut, îi anunţă sexul” (Gilbert, 1958: 296).

Avem, aşadar, o exortaţie, o invocaţie şi o proclamaţie. Aventura lingvistică porneşte sub auspiciile unor tropi de largă răspândire în retorica clasică. Un semnal că, în acest capitol, mai importantă decât conţinutul va fi forma. Joyce a subliniat acest lucru ori de câte ori a avut prilejul. Într-o scrisoare către Frank Budgen din 20 martie 1920, a oferit o explicaţie extensivă (şi excesivă) a intenţiilor sale (v. James Joyce, *Selected Letters*, pp. 252-253). Ce se poate deduce din ea, dincolo de orice dubiu, e că a existat o intenţionalitate obstinat urmărită pe tot parcursul scrierii. Cea mai pregnantă este, desigur, voinţa de a reda felul în care s-a dezvoltat (sau, mai precis, cum a evoluat cronologic) literatura engleză, de la „preludiul sallustian-tacitean”, până la „limbajul descompus” al contemporaneităţii. La fel de importantă e paralela cu dezvoltarea fetusului uman şi cu „evoluţia faunală”. În plan secund, se discern preocupările legate de trasarea unor tangente la alte episoade ale romanului, însă nu aflăm nimic

despre naraţiunea ca atare. Joyce era aşadar conştient că sacrificase, de dragul demonstraţiei tehnice, însăşi raţiunea de a fi a romanului.

Şi totuşi, cum spuneam, există o fragilă componentă narativă, în deplină consonanţă cu evenimentele deja narate şi cu trăsăturile psihologice cunoscute ale personajelor. În cazul eroilor care apar pentru prima oară, textul e suficient de elastic pentru a le îngădui crearea unei nişe proprii. Este evident că Bloom şi Stephen nu fac, pe parcursul intervalului petrecut alături de studenţii medicinişti, decât să-şi consolideze portretul deja conturat: e vorba de acelaşi personaj precaut, atent să nu cadă pe panta exceselor, în primul caz, şi de aplecările spre teoretizări, fantasmări şi sfidare, în cel de-al doilea. Era ora zece seara şi, oricât de improbabile ar fi fost locul şi timpul, casa de naşteri Holles devenise centrul unor activităţi febrile. Agitaţia puternic irigată de alcool a celor prezenţi a transformat locul într-o staţie terminus a multor întâmplări deja invocate în roman.

Printre subiectele abordate figurează şi discuţia din cancelaria liceului din Dalkey, şi ciondănelile dintre jurnalişti, şi confruntările naţionaliştilor adunaţi în jurul Cetăţeanului, dar şi erotismul dezlănţuit de pe faleza Sandymount, unde Bloom se masturbase într-o imaginară acuplare cu strania Gerty MacDowell. Odată trecut pragul iniţiatic figurat de cele trei invocări, ajungem în plin haos lingvistic. Scris într-o limbă încă nedeplin formată, copleşită de cerinţele sintacticii şi ale vocabularului latin, textul se constituie într-un elogiu al nevoii de procreare. Ne aflăm, aşadar, în prezenţa unui alt fel de exhortaţie, prin care fiinţa umană îşi construieşte, din informalul elementelor primordiale, propria existenţă. Incoerenţa limbajului sugerează dimensiunea atotdominatoare a haosului. Celula încă nefecundată pluteşte în derivă, aşteptând momentul acuplării.

Primele trei secvenţe (cuprinse între rândurile 7 şi 106 ale ediţiei Gabler) reprezintă un discurs moralizator-încurajator despre responsabilitatea comunităţilor în perpetuarea speciei. Gradul de bunăstare al acestora e reflectat de nivelul de „civilizaţie” la care se află locurile destinate naşterii. Celţii sunt daţi drept exemplu întru totul demn de urmat în această privinţă, ca şi, în general, grija pentru lecuirea bolilor: „Aşa cum povestesc cei mai buni dintre istorici, printre celţi, care nimic din ceea ce nu era prin natura sa însăşi admirabil nu admirau, arta hipocratică a fost ţinută la mare cinste. Ca să nu mai vorbim de bolniţe, leprozerii, băi de aburi, gropi de pe vremuri de ciumă”. Limbajul e întortocheat, cu ample parafrazări ale latinei medievale sau ale prozei ritmate anglo-

saxone de începuturi, dominată de aliteraţii („Before borne babe bliss had. Within womb won he worship", „In ward wary the watcher", „Horne's hall hat holding", „Let the lewd with faith and fervour worship. With will will we withstand, withsay" etc.).

În esenţă, cele trei fragmente pot fi repovestite în felul următor, aşa cum o face, de altfel, unul din cei mai perspicaci lectori ai cărţii: „Orice om normal şi inteligent ştie că ţine de îndatorirea noastră să creştem şi să sporim. Din acest motiv, celţii au respectat şi cultivat întotdeauna studiul medicinei şi au construit maternităţi, astfel încât femeile, oricare ar fi fost starea lor materială, să poată naşte în condiţii decente. E un lucru demn de laudă la un popor să preamărească astfel procreaţia şi să ocrotească mama în mama ce va să fie" (Blamires, 1996: 147).

Dacă n-am identifica figurile de stil caracteristice prozei literare, am putea să ne imaginăm că am plonjat într-un discurs de natură moral-juridică, într-atât de departe ne aflăm de evenimentele cotidiene ale zilei de 16 iunie 1904. Treptat, purtând măşti (măşti lingvistice, desigur), apar şi personajele. Mai întâi Bloom: „Din neamul israilitanilor era bărbatul acela care pe pământ departe rătăcind acest fel umblase. Vajnică milostenie de oamini fu pribegeala lui carele pe el însingurat până la acea casă îl mânase". Se recunosc, desigur, stereotipiile categoriei etnice (Bloom e perceput drept întruparea dublinează a evreului rătăcitor), dar se fac aluzii şi la ziua lungă şi obositoare pe care a avut-o. Scopul vizitei la spital e „milostenia" faţă de semeni (adică doamna Purefoy), dar şi curiozitatea. Mai aflăm despre el că are „inima potolită" şi că e „sfielnic". Intră în clădire cu grabă – mai ales pentru a se feri de ploaia diluvială ce se declanşase.

Există apoi o referire şi la A. Horne, „stăpânul casei", şi la măicuţele care-l ajută să aducă pe lume „copii sănătoşi" („bairns hale"). Bloom află că doctorul O'Hare murise de cancer la stomac în urmă cu trei ani, în insula Mona (staţiunea Anglessey). Veştile îi sunt comunicate de sora Callan, care o îngrijise cândva pe Molly. Tragica dispariţie a doctorului prilejuieşte o scurtă meditaţie despre viaţă şi moarte, debitată în stilul omiliilor tipice englezei medii, inspirate de cartea lui Iov: „Therefore, everyman, look to that last end that is why death and the dust gripeth on every man that is born of woman"/„Drept care, omule, aţinteşte-ţi privirea către sorocul cel de pe urmă, care îţi este moartea şi pulberea care-şi întinde ghearele peste orişicare om născut din femeie"). Bloom află chiar de la sursă că femeia pe care venise s-o viziteze „era în munci de trei zile", una din cele mai chinuitoare naşteri

petrecute vreodată în spital. Mai aflăm din cuvintele sorei Callan că Bloom locuise cândva în apropierea spitalului.

În aceeaşi atmosferă de relatare medievală (spitalul e denumit castel, iar personajele aflate în preajmă, lorzi), inspirată de compilaţia de texte de călătorie *Travels of Sir John Mandeville*, pătrundem în sala unde se aflau mai mulţi cheflii. Printre ei se află Dixon, studentul medicinist care-l tratase pe Bloom când fusese înţepat de albină. Bloom e invitat „să păşească înăuntru în castel şi să se veselească dimpreună cu cei de-acolo". Obosit, acesta se aşază la masa de „lemn de mesteacăn din Ţara Finlandei", plină de „spăimoase şpăngi şi cuţite", „vase lucrate în podoabe prin vrăjile lui Mahoud din năsipuri de mare şi din văzduhuri" şi, desigur, „frumuseţă de bucate", adică dulceţuri şi „peşti din seminţii nemaiştiute", plutind „într-o apă ca untul de lemn adusă aicia din Portugalia", adică ulei de măsline, şi, fireşte, „un fel de fiertură din rărunchii grânelor mănoase din Chaldeia", numită mied. Cum Bloom „nu bea niciodată feluri de rachiu", profită de un moment prielnic pentru a-şi turna băutura în paharul vecinului de masă.

Stilul relatării se modifică din nou: cum larma chefliilor se aude în întreaga clădire, „buna surată" Callan îi roagă pe cei prezenţi „să lase deoparte veselirea căci acolo asupra lor zăcea o femeie în munci de născătoare". Bloom aude ţipătul îngrozitor al femeii şi-i comunică lui Lenehan, într-o modalitate care imită stilul lui Thomas Malory din *Morte D'Arthur*, părerea că femeia urma să nască „pruncul lui Dumnezeu". Ca nişte bravi cavaleri ce se aflau, închină în cinstea evenimentului, dar de băut bea – şi încă vârtos – doar Lenehan. Virtuosul Bloom se mulţumeşte să-i toarne băutura. Într-o scurtă panoramare, discernem numele „liotei de capete învăţate" care popula parterul spitalului. Echipa studenţilor medicinişti, Dixon, Lynch, Madden, Crotthers („unul de pe lângă Alba Longa", adică Scoţia) şi Punch Costello e completată de Lenehan, „răzeşul cel liber". Urmează să li se alăture Malachi Mulligan. Aflăm acum motivul prezenţei lui Bloom alături de studenţi: prietenia ce „purta sirelui Simon şi acestuia fecior al lui Tânărul Stephen".

Subiectul discuţiei era în ton cu momentul: ce trebuia făcut în situaţia când aveai de ales, la naştere, între salvarea mamei ori salvarea fiului. Madden e de părere că trebuie salvată mama, între altele pentru că o vorbă veche spune că „muierea trebuie să facă în durere". E imediat sprijinit de Lynch şi apoi de toţi ceilalţi. Printre paharele cu băutură turnate de Lenehan (un „moşneag" în comparaţie cu tinerii studioşi) e dat şi exemplul situaţiei în care viaţa mamei a fost

sacrificată pentru a fi salvat copilul, din cauza credinţei religioase a soţului.

Într-un comentariu cinic, Stephen Dedalus subliniază că „acuma pruncul cât şi născătoarea lui laudă aduc Ziditorului, unul din întunecimea purgatoriului, cealaltă din focul de curăţire". Pe acelaşi ton califică poziţia catolicilor faţă de contracepţie drept o acţiune împotriva naturii adevărate a omului. Ideea e înţeleasă de Punch Costello ca o îndatorire să „necinstească orice muiere, cum ar fi ea, soaţă, vărgură sau ţiitoare". Scoţianul Crotthers invocă lauda adusă de Malachi „dobitocului inorog numit carele o dată la mia de ani desfătarea în cornul lui şi-o află". Stephen îşi dovedeşte erudiţia inclusiv în domeniul acuplărilor sexuale, invocând stranii credinţe magice şi învăţămintele înţelepţilor Averroes şi Maimonide. El o menţionează pe Lilith, „patroana avorturilor", explicând cum, la capătul lunii a doua de sarcină, „duhul omenesc vine de se picură", adică fătul începe să aibă suflet. Abordat frontal asupra chestiunii dezbătute, Bloom răspunde cu o glumă, neasumându-şi responsabilitatea unui răspuns tranşant: „Cu coaptă zicere ar fi vrut el să răspundă şi cuvenită tuturora, cât proptindu-şi falca în palmă a zis meşteşugeşte, după obiceiul său, că şi lui i se dezvelise, care dintotdeauna iubise arta doftoricească care se poate un neştiutoriu să facă, şi potrivind aceasta şi cu experienţa unui peristasi care atât de rar se vădeşte bine este că Maica Biserică cu aceeaşi mână strânge paraua şi de la naştere, şi de la moarte".

Stephen îşi vede astfel confirmată axioma potrivit căreia „cine de la sărac fură Domnului cu dobândă îi dă". Imediat însă Bloom se întristează auzind strigătele femeii care naşte. Nu e singurul motiv de suferinţă: gândul îi zboară la „buna sa doamnă Marion" care îi născuse un băiat, plecat dintre cei vii în a unsprezecea zi a vieţii. Îi revin în minte detaliile morţii şi ale îngropăciunii şi imensa frustrare de a nu avea un moştenitor de parte bărbătească. Afecţiunea simţită pentru Stephen, pe care-l percepe, vag, drept propriul fiu, e înecată în amar, deoarece acesta duce o viaţă de dezmăţ şi risipă. Ca şi cum l-ar fi auzit, Stephen înteţeşte cheful, turnând băutură în pahare şi cerându-le convivilor să bea în cinstea „vicarului lui Cristos", adică Papa, deoarece vinul e „trupul sufletului său", lăsând pâinea celor care postesc. Sub aceste auspicii, natura de filozof a lui Stephen se dezlănţuie într-o scurtă predică despre felul în care cuvântul ajuns în pântecele femeii se transformă în carne. Uzând, în stilul prozei elisabetane, de o abundenţă de parabole şi exemplificări, Stephen vorbeşte despre postcreaţie şi superioritatea Fecioarei Maria asupra Evei: în

timp ce Eva „ne-a vândut” pentru un măr, Fecioara ni l-a dat pe Mântuitor.

Mânat de avântul retoric, Stephen ne retrimite la discuţia privitoare la Hamlet şi Shakespeare (din capitolul *Scylla and Charybdis)*, însă cu termenii schimbaţi: relaţia dintre Fecioară şi Isus este complicată din cauza naturii neobişnuite a naşterii: „Sau ea l-a cunoscut pe acesta şi nu a fost decât creatura creaturii sale, vergina madre, figlia di tuo figlio, sau ea nu l-a cunoscut şi atunci stă în aceeaşi tăgadă sau ignoranţă cu Petru Piscator, care locuieşte în casa pe care Iacob a construit-o cu Iosif tâmplarul, patronul sfârşiturilor fericite ale tuturor uniunilor întru căsnicie nefericite”. În limbajul necredinciosului, mimând însă pedanteria discursului filozofic al gânditorilor germani: „*Entweder* transsubstanţialitate *oder* consubstanţialitate, dar nicidecum subsubstanţialitate”. Cu alte cuvinte, Fecioara nu putea să aibă decât o singură identitate: ori umană, ori divină. Pentru el, naşterea e legată de existenţa unui corp şi de suferinţă – aşa cum exemplifică însăşi doamna Purefoy.

Astfel de întorsături blasfematorii conduc la concluzii ce atacă însăşi esenţa credinţei catolice. Dacă vorbim de o identitate între Dumnezeu şi Isus, Fecioara, în calitatea ei de „creatură a creaturii sale”, se află pe acelaşi plan cu Cel pe care L-a zămislit. Sau, dintr-o perspectivă la fel de îndrăzneaţă, ea este fiica propriului fiu… Nu există, din punct de vedere dogmatic, ieşire din această capcană. Probabil că o lectură acceptabilă a unor astfel de speculaţii trebuie făcută în termenii naşterii artei: creaţie nu doar a minţii, ci şi a corpului, ea „incorporează” şi, în egală măsură, „excorporează” realitatea (v. Ellmann, 1972: 139). Pe de altă parte, descrierea lui Stephen drept mare păcătos nu trebuie legată doar de „Concupiscenţa Carnală”, ci şi – sau mai ales – de caracterul blasfematoriu al gândirii sale şi de sfidarea directă a lui Dumnezeu. Refuzând normele comune – o viaţă liniştită, cu soţie şi copii –, el se plasează deliberat atât în afara lumii „transsubstanţiale”, cât şi a celei „consubstanţiale”. El e produsul *subsubstanţilităţii* – adică al precarei dependenţe de ceea ce a fost creat înaintea ta.

Reacţia lui Punch Costello vine sub forma unui cântec licenţios. El marchează intrarea în luna a treia a dezvoltării embrionului („Primele trei luni n-a prea fost în ale ei, Styaboo”). Din nou, nivelul zgomotului creşte insuportabil, astfel că sora Quigley încearcă să-l potolească, iar comesenii i se alătură, beştelindu-l pe „ţărănoi”, „pocitania”, „borâtura” şi alte asemenea vorbe. Intervenţia lui Bloom ajută la instaurarea liniştii, iar Dixon şi Lenehan îl iau pe Stephen peste picior,

întrebându-l de ce n-a făcut „legămintele monahiceşti” – ştiind foarte bine că păcatele acestuia nu se potrivesc dogmei creştine. Schimbul de opinii se petrece într-un amestec de stiluri tipice pentru răscrucea secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, ilustrate de Milton, Sir Thomas Browne şi Jeremy Taylor. Discursul e din ce în ce mai personal, potenţat de evocarea ideii de uzurpator („ci adă tu numai străin în turnul casei tale, şi mare minune dacă patul tău nu ţi-o fi aşternut în alte cămări decât cele mai bune”).

Uzurparea a adus întotdeauna nefericire, în nesfârşitul ciclu al vieţii („ne jăluim, ne sporim, ne zburdălnicim, ne agăţăm, ne îmbrăţăm, ne despărţăm, ne împuţănăm, ne repausăm; asupra noastră când sta-vom morţi apleca-se-vor ele. Dintăi izbăvit din apele îmbătrânitului Nilus, prin trestii plecate, în culcuş de nuiale împletite”), în Irlanda, dar şi în viaţa lui Stephen, uzurpat în dreptul avut asupra turnului Martello. Toate acestea conduc la pierderea identităţii, la disperarea de a nu şti cine eşti: „Să vedem din ce ţinuturi ale îndepărtării ceul cinelui nostru şi-a tras de undele”.

Deşi grupul de cheflii adunat la spitalul Holles pare omogen – adus la numitorul comun al alcoolismului, cinismului şi plăcerii de a rosti vorbe deşucheate –, el e alcătuit din personalităţi bine conturate. Despre Bloom ştim deja că e milos, că îi displac excesele (se mulţumeşte să le dea celorlalţi de băut), că e politicos. Natura sa profundă e melancolică şi aplecată spre meditaţii sumbre: imaginea copilului Rudy înveşmântat pentru înmormântare în ţesătură din lână de miel sugerează, desigur, sacrificiul pascal. Mai mult ca oricând, intervalul petrecut alături de studenţii medicinişti scoate în relief vocaţia lui autentică de tată. Chiar dacă semnele exterioare ale grijii sunt discrete, ele dovedesc cât de adâncă e frustrarea lui Bloom şi cât de mult şi-a dorit să aibă un băiat.

La rândul lui, Stephen, în aparenţă desprins de banalele chestiuni ale cotidianului, pozând în comentator detaşat şi cinic, se dovedeşte a fi o natură superstiţioasă. Tresare înspăimântat la auzul tunetului ce însoţeşte ploaia de afară, ceea ce-i dă prilejul lui Lynch să comenteze că blasfemiile artistului aspirant au fost auzite în Ceruri. În loc să-şi recunoască slăbiciunea, continuă să vorbească în acelaşi limbaj ofensator, învinuindu-l chiar pe Dumnezeu (Nobodaddy) că ar fi şi el beat. Adoptând modalitatea narativă din *Pilgrim's Progress*, a lui John Bunyan, textul explică originea spaimelor lui Stephen, care e departe de a se fi liniştit, în ciuda explicaţiilor ştiinţifico-părinteşti ale lui Bloom: „Nu era nimic alt lucru decât zgomot mincinos ce auzea el, scurgerea apelor

din norul de tunet, uită-te ca să vezi, că se şi săvârşise, totul fiind în firea fenomenelor naturale”.

Suferinţa profundă a lui Stephen se numeşte Amărăciune, şi ea e adânc înfiptă în pieptul eroului. Incapabil să recucerească Credinţa, Stephen se ştie muritor şi deci sub stăpânirea fenomenelor naturale. Mărturiseşte că i s-au refuzat (ori şi-a refuzat) bucuria cunoaşterii Cerului (Crede-în-Mine), fiind atras de cărările pierzaniei, descrise sub numele sugestive „Two-in-a-Bush” („Doi într-un tufiş”) şi „Carnal Concupiscence” („Concupiscenţă Carnală”). Bucuriile iluzorii ale sexualităţii sunt împărtăşite de toţi cei de faţă, care, de frica bolilor de care suferea curtezana ce purta numele „Bird-in-the-Hand” („Pasărea din mână”), dar şi pentru a evita fecundarea, foloseau prezervative. Ademenindu-i în „peştera” ei, curtezana le oferea desfătarea în cele mai perverse poziţii. Ca într-o saturnalie, personajele fără-de-Dumnezeu poartă măşti şi au numele schimbate, pentru a-şi proteja identitatea: Mr Cavil (dl Şicană), Mr Sometimes Godly (dl Rareori cu Frica lui Dumnezeu), Mr Ape Swillale (dl Maimuţa care Suge), Mr False Franklin (dl Din Făţărnicie Om Liber), Mr Dainty Dixon (Dl Dixon Mofturosul), Young Boasthard (Tinerelul Tare Fălos), Mr Cautious Calmer (dl Liniştitorul cu Binişorul).

Ieşirea din aceste bolgii se petrece printr-o scriitură în genul diariştilor din secolul al XVIII-lea, pe urmele faimosului *Jurnal* al lui Pepys, dar şi cu ecouri din John Evelyn. E o descriere a ploii venită după o lungă perioadă de secetă şi a efectelor ei asupra oamenilor („cât ai bate din geană cu toţi la goană se dau peste cap să se dea la adăpost de fumegăria de ploaie, bărbaţii îşi ferea pălăria de paie cu câte o cârpă sau batistă, femeile ţopăind şi-şi ţinea fustele aburcate cum a început potopul”), în acelaşi limbaj cvasi-hiperbolic în care sunt prezentate şi discuţiile dintre cheflii. Sosirea lui Buck Mulligan (care fusese în vizită la scriitorul George Moore) e însoţită de informaţia că îl întâlnise pe Alec Bannon („cel cu peruca tunsă”), proaspăt reîntors de la Mulligar. Acesta îi relatase – ca între holtei – despre noua lui cucerire, „o viţică mai nărăvaşă, bine îngrăşată la etatea ei şi cu picioarele zdravene de tot”. O recunoaştem, fireşte, în această descriere pe Milly Bloom, care, la rândul ei, îşi informase tatăl despre noua cucerire.

Peisajul oferit privirilor e tipic unei adunări de beţivani. Doar Bloom face figură aparte, trădat de „langoarea” ce i se întipărise pe faţă. Aflăm şi motivul: visase „chip minunat cu cucoana lui madam Moll în papucei roşii şi şalvari turceşti care zice cine se pricepe că înseamnă schimbare la faţă”. Tristeţea lui Bloom e sporită de chinurile prin care trece Mina

Purefoy, aflată în chinurile naşterii celui de-al nouălea copil. Revine, pe urma imaginii apocaliptice a focului care va urma după ape, şi evocarea bolii vacii nebune. Lenehan citise articolul lui Deasy în gazeta de seară şi voia să-l facă public. Nu reuşeşte, în schimb portretul care i se desenează e memorabil, în stilul naraţiunilor lui Daniel Defoe: cartofor, glumeţ, chefliu, îşi ducea viaţa prin taverne soioase, însoţindu-se cu oameni de cea mai joasă extracţie, având însă plăcerea povestitului şi a vânării de întâmplări ciudate: „Mânca pe apucate prin câte un han dărăpănat şi dacă băga în el ceva resturi de bucate sau vreun castron cu maţe şi mai avea şi o băncuţă în pungă apoi îi dădea cu gura, câte vreo vorbă de batjocură de la haimanalele lui de se ţinea cu toţi cu mâinile de burtă".

De familie modestă, Lenehan se simte atras de pegra socială în compania căreia îşi găsise locul ideal. Era un boem irecuperabil: „De mic copil Frank ăsta fusese un fel de pierdevară şi taică-su, primare printr-o mahala, nu cine ştie ce înstărit să-l ţină pe la şcoale să buchisească carte sau să socotească, l-a scris şi la universitate să înveţe fizica da el şi-a luat frâul în dinţi ca mânzu şi ştia mai bine socotelile pe la judecătorii şi la ţară decât cărţile lui de învăţătură". În învălmăşeala discuţiilor reapar teme legate între ele doar de umoarea sau inspiraţia convivilor. Boala vacii nebune i se pare lui Bloom o exagerare, în schimb, chefliii găsesc un subiect în care să-şi exerseze umorul grosier şi imaginaţia centrată aproape exclusiv pe teme sexuale.

Modalitatea narativă a lui Swift, din *The Tale of a Tub*, e pusă la bătaie pentru construirea parabolei taurilor, povestită într-un dialog dintre Vincent Lynch şi Dixon. Omonimia perfectă a cuvântului *bull*, care înseamnă şi taur, şi bulă (papală), conduce la concluzia descendenţei ilustre a Irlandei – primul taur al Irlandei e „bula papală", faimoasa *Laudabiliter* trimisă de Adrian al IV-lea (singurul papă de origine engleză), prin care îi cere regelui Angliei, Henric al II-lea, să invadeze insula celtică, pentru a întări biserica catolică. Prin urmare, în viziunea amicilor lui Stephen, biserica e taurul. Un alt rege, Henric al VIII-lea, a fost atât de încântat de ideea că seamănă cu un taur, încât s-a declarat Bos Bovum, şeful tăurimii, un „John Bull stăpân al irlandezilor şi al bulei papale". Botezat şi renăscut întru tăurime, Henric învaţă limba strămoşilor dobândiţi pe calea botezului, iar „sfârşitul istoriei, zice domnu Stephen, a fost că bărbaţii de pe insulă, dacă au văzut că nu e agiutoriu că fomeile necuvincioase era toate de un gând, au făcut plută de trecere, s-a suit pe ea singuri cu boarfele lui fiecare, au ridicat catargul, au suit pe vergi, au legat

învărgătura, au pus-o în vânt, au lăţit trei pânze în vânt, şi tot cârmind în vânt şi peste valuri, cu vâra ancorii, trăgând către stânga s-au tot dus pe mare să dăsvălească iară ţara Americii. Ce a şi fost prilej, zice domnu Vincent, ca contramaistru să izvodească cântecul marinăresc: *Papa Petre e doar papă lapte/ Bărbatu e bărbat mai mult prin faptă*".

Intrarea propriu-zisă în scenă şi în camera de aşteptare a spitalului a lui Malachi Mulligan se produce sub semnul prozei înalt-jurnalistice a lui Joseph Addison şi Henry Steele. E însoţit de Alec Bannon, un soi de ucenic *ad-hoc*, ce ambiţionează „să-şi strângă pe parale brevete de ofiţir sau de cornet de miliţie şi să se scrie să meargă la războaie". Cu bine-cunoscuta-i impetuozitate, Buck distribuie celor prezenţi o carte de vizită care menţionează că ocupaţia lui ar fi cea de „fertilizator şi incubator", având adresa pe insula Lambay (situată în nord-estul Dublinului, insula e un paradis al păsărilor). Obiectul activităţii e simplu: constatând deficitul de natalitate al ţării, datorat sterilităţii maritale, dar şi intrării la mănăstire a celor mai „de farmec pline femei", „căzute pradă unor popi scârbavnici, care îşi rup floarea femeiască în labe de dihor puturos când ar putea aşa de bine să înmulţească cuibarele de fericiri". Pentru a pune capăt acestei situaţii intolerabile, el a luat hotărârea de a întemeia în insula Lamblay un centru de fertilizare, numit, desigur, *Omphalos*. Iar buricul pământului acolo urma să fie chiar el, Malachi Mulligan.

Actul era prezentat drept unul de pură binefacere, deoarece inseminatorul nu avea de gând să ia bani pentru serviciile prestate. Într-o omilie păcătoasă, Buck trece în revistă categoriile beneficiarelor potenţiale, într-un impecabil spirit democratic. Lista lui seamănă izbitor cu „catalogul" cuceririlor din *Don Giovanni*. Mai mult decât atât, hrana cuvenită pacientelor cade în seama aceluiaşi bărbat generos: „Fetica din bucătărie cea mai peticită, cât şi cucoana îndestulată în văzul curţii, dacă aşa le-ar fi trupeasca potriveală, iară capriţul lor înfierbântat ar fi vorbit cu stăruinţă de a lor cerşire, avea să nimerească întru totul bărbat cinstit pentru fie ceva. Însă ca hrană le limpezea el cum d-a îndestula cu feluri sigure de cartofi aromaţi cum şi de peşte şi de iepuri de pe acolo, că carnea acestor roade-tot fiind de toţi supusă ca ajutătoare celor ce chiteşte el, şi fiartă, dar şi friptă cu câte un fir de ierburi şi câte un bumb de boabe usturoiate". Contestat de Dixon, Mulligan aduce un argument „din clasici", citând un pasaj, atribuit pe loc lui Cicero, privitor la decăderea moravurilor din vremurile contemporane: „Într-atât de mare e depravarea generaţiei noastre, o, cetăţeni, încât matroanele noastre dau preferinţă titilaţiilor lascive ale jumătăţilor de

bărbaţi galici în dauna grelelor testicule şi a extraordinarelor erecţii ale centurionului roman".

Printre „voroavele care se alergau în chipuri şi măscări" (Bloom refuzase politicos ajutorul medical al lui Mulligan), Brannon reuşeşte să-şi povestească întâmplarea amoroasă. O face cu un asemenea exces de amănunte, încât simţi că fata „cu ia frumuşică şi cu băsmăluţa nouă şi fărmăcată" l-a sedus definitiv. Cuvintele lui Brannon sunt însoţite de aparteuri auctoriale şi sintagme franţuzeşti (ca în *Sentimental Journey through France and Italy*, a lui Lawrence Sterne), într-o subtilă readucere în prim-plan a temei fertilităţii, sau mai bine zis a contracepţiei (ilustrată prin evocarea pelerinelor şi a umbrelelor pe vreme de ploaie). În chip concluziv, goliciunea e considerată starea ideală în două *choses* ale activităţii umane: „cel dintâiul este la scaldă" – iar cel de-al doilea nu mai e rostit, discursul fiind întrerupt de sunetul unui clopoţel. Răspunsul rămâne în seama cititorului.

Sosirea junei şi frumoasei Callan (după cum aflăm din comentariile „orgiaştilor") amuţeşte pentru o clipă şirul de cuvinte porcoase ale combativilor beţivani. Doctorul Dixon fusese chemat în legătură cu „caznele cucoanei care era *enceinte*", spre indignarea lui Costello, care emite – în limbajul lui Goldsmith – o serie de presupuneri indecente privind relaţiile dintre doctori şi surorile medicale. Dixon reacţionează însă ca un gentleman, mustrându-l pentru vorbele necugetate: „Cum asta? Să îndefăimezi una ca ea, amabila donzelă Callan, care sculă de preţ pentru sexul ei este şi mirarea celui al nostru şi aceasta în ceas din cel mai greu care se poate întâmpla unui nevolnic prunc al ţărânii? Piară-ţi gândul! Mă ia frigul când mă gândesc ce viitor poate să mai aibă această stirpe în care au dat rod astfel de seminţe ale răului şi care nu cunoaşte cinstea datorată mamei şi fecioarei în casa lui Horne". Pe lângă desăvârşita redare lingvistică, reacţiile şi comportamentul celor prezenţi sunt şi ele în deplin acord cu cele ale personajelor din piesele unor Goldsmith ori Cumberland, marcate de reactivitatea atitudinii şi iuţeala replicii: aceiaşi companioni care îi însoţiseră măscările cu râsete grosolane sunt acum de părere că odiosul scoţian ar trebui scos din încăpere.

Pentru Bloom, comportamentul iresponsabil al tinerilor medicinişti reprezintă doar o „boală de creştere", o etapă în devenirea lor. „Impetuozitatea şi acele *mots* ultragioase" îi păreau lui Bloom respingătoare, dar mai exista – spune el într-un limbaj impregnat de înţelepciunea textelor lui Burke şi Samuel Johnson – „leacul experienţii", care le va „înfrânge insolanţa" şi vor deveni cetăţeni de nădejde. Discursul moralizator e întrerupt de ştirea că, în sfârşit, aşa cum

dedusese din atitudinea sorei Callan, chinurile doamnei Purefoy se apropiau de sfârşit. Chefliii îşi reiau discursul blasfematoriu, pornind de la informaţia furnizată de Crotthers privind vizita la spital a domnului Purefoy, care vrea să-şi vadă „comoara", pe Wilhelmina. Un astfel de bărbat, care abia se ţine pe picioare, bătrân, n-are cum să fie tatăl copilului gata să se nască. În opinia unei părţi a asistenţei, tatăl nu putea fi decât vreun preot, vreun servitor sau vreun vânzător ambulant. Alţii admiră însă potenţa celui care, deşi la vârstă înaintată, dovedea că-şi păstrase intacte atributele virile.

Dar, pe lângă pierderea frâielor de către oameni, textul însuşi virează într-un discurs moralizator caracteristic lui Junius, un bine-cunoscut scriitor satiric din secolul al XVIII-lea. Lui Bloom i se contestă dreptul de a emite judecăţi morale, de vreme ce e un om plin de păcate: e nerecunoscător (fiind străin, îi fuseseră totuşi acordate drepturile cetăţeneşti), nu-şi mai îndeplinise de mult îndatoririle maritale (ceea ce a condus la o reacţie de respingere din partea lui Molly, care îi ascultă acum rugăminţile „cu vreun alt simţământ decât dispreţul sarcastic al disperatului"), încercase să seducă o servitoare, s-a comportat nedemn când a lucrat pentru dl Caffe şi, în plus, s-a dedat la păcatul lui Onan, năravul care „la adolescenţă e de ruşine lui i-a intrat în fire şi îi aduce ocară la anii lui copţi". Pe scurt, Bloom nu are nicio îndreptăţire morală să-i judece pe tinerii ucenici într-ale medicinei: „În pieptul său conjugal se odihnesc taine pe care curăţia se sfieşte a le vorbi. Ademenirile neruşinate ale vreunei frumuseţi veştejite poate să-l mângâie de soaţa nemaicercetată şi dedată desfrânărilor".

În sfârşit, vestea cea mare a naşterii celui de-al nouălea copil al familiei Purefoy e înfăţişată în tonul grav al istoricului raţionalist Edward Gibbon, autorul unei celebre istorii a Imperiului Roman. Întreaga scenă îmbracă un aer de solemnitate, ca şi cum am fi asistat la o naştere regală, iar cei prezenţi s-ar fi metamorfozat în soli de mare vază. Actul naşterii devine o ceremonie ce aminteşte de ritualurile de la Sublima Poartă. Ierarhia e respectată cu stricteţe: o a doua infirmieră aduce faptul la cunoştinţa unui „tânăr ofiţer medical, iar acesta anunţă, la rându-i, delegaţia". La imaginara ceremonie asistaseră, desigur, un nu mai puţin imaginar „secretar de stat pentru afaceri interne" şi „membrii consiliului privat". Medicinştii se lansează, cu o energie nou-dobândită, în comentarii încâlcite despre dificultăţi şi anomalii obstetrice, chestiunea gemenilor dintre care unul moare înainte de naştere, extinzând discuţia la chestiuni din zona monstruosului moral ori fizic: inseminarea artificială, graviditatea în urma violului, dar şi împreunarea dintre fiinţe umane şi animale. Dată fiind

componenţa „daedalică” a asistenţei, nu e trecut cu vederea exemplul minotaurului: „Un diputat din streinătăţuri a susţinut în contra acestora două vederi şi cu atâta transport de sta pe toţi să-i înduplece tioria copulaţiunii dintre femeie şi partea bărbătească de animaluri, întărirea în asta fiindu-i credinţa în paraboli cum ar fi Minotaurele, pe care ingeniul elegantului poet latinesc ne-a pus-o în mână în foile Metamorphosisului”.

Somat să tragă o concluzie în urma discuţiei pline de vervă drăcească – cei prezenţi erau obişnuiţi să aibă de-a face cu anormalitatea –, Bloom răspunde, înţelept, în chestiunea despărţirii gemenilor evocând „porunca eclesiană prin care se opreşte omului să despartă ce Dumnezeu a unit”. Nu numai cititorul e oripilat de cele citite. Întreaga asistenţă simte că-i îngheaţă sângele în vene, într-atât a fost de pătrunsă de ororile debitate de Malachi Mulligan. Mai mult, acesta le aduce în faţa ochilor minţii o altă scenă. Ea constă în apariţia lui Haines, redată la modul comic, într-un stil gotic, inspirat de romanele cu stafii şi criminali sadici ale lui Horace Walpole. Portretul englezului e trasat în tuşele groase ale grotescului şi bestialităţii: „Ţinea într-o mână o gentuţă doldora de cărţi celtice, în alta o sticluţă pe care era scris *Otravă*. Surprindere, oroare, silă erau zugrăvite pe toate feţele, în timp ce el îi ochea cu un rânjet de strigoi. Anticipasem o asemenea primire, începu el cu un râs satanic, pentru care, pare-se istoria e de blamat. Da, este adevărat, eu sunt ucigaşul lui Samuel Childs!”.

Parodierea stilului gotic merge mână în mână cu parodierea unor propoziţii, fraze ori situaţii cunoscute cititorului din capitolele anterioare. În mijlocul unei lamentaţii de un irezistibil efect comic („Blestem şi semne, o, încotro să-mi caut odihna, murmura el cu glasul năclăit, şi în toată vremea asta bătând Dublinul cu stihurile ce-mi sunt partea mea de pământ, iar el însuşi urmărindu-mă asemenea cu un demon sau o zgripţuroaică de noapte? Iadul meu şi al Irlandei este în astă viaţă. Este tot ce am cercat eu să şterg suvenirul crimei mele. Petreceri, vânătoare cu puşca la ciori, dialectul gaelic (recită în acesta), opiul (înălţă sticluţa spre buzele sale), dormitul în aer liber. În van!”) se insinuează viziunea coşmarescă. În ciuda drogurilor, Haines e bântuit de imaginea recurentă a *pardosului negru*. Ca într-un teatru mecanic, englezul dispare pe uşiţa pe care a intrat, pentru a-şi vârî apoi capul pe o altă uşiţă şi a lansa un mesaj adresat, desigur, lui Mulligan: „Ne întâlnim la unsprezece şi zece la staţia Westland Row”.

Întocmai ca în romanele senzaţionaliste, misterele, odată dezlegate, sunt mai incredibile decât fuseseră pe când intriga

era încă în desfăşurare: „Haines era fratele al treilea. Numele lui adevărat era Childs. Pardosul cel negru era el însuşi fantoma chiar Părintelui său”. Peisajul, care se substituie celui din spital, într-o uniune stranie a vieţii şi a morţii, e cel din cimitirul unde fusese înmormântat Dignam: „Singurateca casă de alăturea de ţintirim este nelocuită. Niciun suflet nu vrea să trăiască acolo. Paingul îşi ţese pânze în solitudine. Şobolanul cel de noapte priveşte din gaura sa. Un blestem apasă asupra acestei. Străbătută de stafii. Sălaş al ucigaşului”.

Fragmentul ridică o dificultate de lectură asemănătoare aceleia din capitolul al treilea, unde tatăl lui Stephen Dedalus vorbeşte cu vocea fiului. E suficient să laşi, pentru o secundă, garda jos, să nu dai importanţă verbului *to conjure* pentru a crede că Haines a venit cu adevărat la spitalul Holles. Lucru acceptabil în sine, în consonanţă cu salturile mortale stilistice şi tematice ale capitolului. În fapt, e vorba de o subtilă punere în abis a modalităţii alese de Joyce pentru a-şi ilustra intenţiile narative. Aşa cum stilurile sunt interşanjabile, la fel şi vocile se substituie una alteia. Ne aflăm în plină creştere a embrionului uman-literar, în plină şi accelerată perioadă de metamorfoze – ba chiar de „metempsihoze”, cuvânt care apare explicit în text.

Retras în sine, Bloom se dedă unei meditaţii despre vârsta sufletului. Ca într-o autoscopiere, el se vede mai întâi copil, mergând cu pas hotărât spre şcoală, îşi ajută, un an şi jumătate mai târziu, familia, apoi, „tânăr cavaler pribeag”, se pierde în ceţurile vieţii. Într-o altă secvenţă se percepe la maturitate, evocă o „noapte cu bură pe strada Hatch”, petrecută cu o copilă pierdută, „rod al ruşinii”, Bridie Kelly. Nu va uita niciodată întâmplarea aceea în care şi-a pierdut fecioria. A fost ca o străluminare în noapte, dar iubirea lor incandescentă a rămas fără rod – fiică a întunericului, Bridie „nu îndrăzneşte să aducă pe lume copilaşul auriu însorit al luminii”. Secvenţa e încărcată de dramatism, deoarece deschide o portiţă în sufletul îndurerat al lui Bloom. Eşecul i-a cauzat o suferinţă de nevindecat, dovedită de obsesiva reamintire a regretului de a nu avea un fiu. De data asta, lucrurile sunt spuse limpede, după ce pe parcursul zilei avuseserăm acces doar la fragmente din lamentoul neputinciosului tată: „Iluzia plină de tinereţă a puterii tale ţi-a fost smulsă şi în van. Nu-ţi este alături fecior al rărunchilor tăi. Nu mai e nimeni să-i fie lui Leopold ceea ce Leopold a fost lui Rudolph”.

Ca într-o anamorfoză, reveria lui Bloom se impregnează, în maniera lui De Quincey, de un delir narcotic. E ca şi cum experienţa trăită în *Lotus Eaters* are consecinţe în prezent. În imaginaţia lui Bloom, spaţiul şi timpul se contopesc, iar sufletul pluteşte deasupra lumii apuse. Lumina nu se stinge

niciodată, scăldând în nuanţe stranii întâmplările deja scurse ale zilei. Agendath, tărâmul făgăduinţei, e pustiit, „sălaş al bufniţelor”, în timp ce Nataim, „aurita” a dispărut pentru vecie. Ca într-o apocalipsă animalieră, „elanul, iacul, bivolii, mamutul şi mastodontele” se bulucesc spre adâncurile Mării Moarte (*Lacus Mortis*), metamorfozându-se într-un semn zodiacal de rău augur: „Mugesc năvălind peste nori, cornorate şi capricornate, cu trompe şi colţi cu coarne de leu şi coarne uriaşe, scormonitoare şi târâtoare, rozătoare, rumegătoare şi pahiderme, multa lor mulţime mişcătoare, mugitoare, ucigătoare a soarelui”.

Într-un sfârşit de eon, animalele se sălbăticesc şi mai mult, dominate de „semnul prevestitor al calului”, înălţat „asupra casei fecioarei”. Aceasta e „minunea metempsihozei”, pe care n-a reuşit să i-o explice lui Molly, dar care, ca o datorie neîmplinită, continuă să-i bântuie mintea. Mireasa „pururi fecioară” e o fiinţă cu două identităţi: ea e şi Martha, „cea pierdută”, ca în aria *M’appari*, şi Milly, „tânăra, nestemata, de zare nimbata”. Într-o viziune hiperbolică, Milly e o „regină între Pleiade”, o constelaţie pe bolta cerului având forma divină a unui triunghi alcătuit din rubine de culoare sângerie.

Printr-o focalizare în ton conversaţional, amintind de Walter Savage Landor, eseistul admirat de elitele timpului său, dar care nu s-a bucurat de o prea mare popularitate în rândul cititorilor, se înfiripă un mic dialog despre talentul poetic al lui Stephen, stârnit de amintirea lui Francis Costello (Frank, aici), fostul lui coleg de şcoală, pe când învăţau cu părintele Conmee. Vincent Lynch îi taie elanul, susţinând că deocamdată n-a creat mare lucru (doar „un capiteliu de ode firave”), dar că şansele de a da la iveală „opera pe care o meditezi sunt mari”. Aluzia la mama sa îl întristează pe Stephen, care e aproape gata să părăsească locul. Discuţiile limpezesc şi două secvenţe anterioare: cea a pariurilor la cursele de cai, în renumita Gold Cup, precum şi identitatea tinerilor pe care Conmee îi surprinsese într-o postură cel puţin compromiţătoare. Aflăm din gura lui Vincent că era vorba chiar de el şi de „nebunatica lui regină”, o tânără zvăpăiată care, conform spuselor lui Vincent, „n-avea nimic să spargă în dinţi doar braţul meu cu care o ţineam şi pe care mi-l mai mângâia între buze când o strângeam prea tare”.

Pe când Lenehan se pregăteşte să ia o sticlă de Bass, Mulligan îi atrage atenţia că Bloom priveşte hipnotizat eticheta stacojie – un triunghi aidoma celui pe care şi-l imaginase mai devreme, când turmele ce se buluceau în Marea Moartă, devenind o femeie strălucitoare, o constelaţie plină de viaţă, în mijlocul căreia strălucea triunghiul de rubine. În realitate,

Bloom „îşi amintea de două sau trei socoteli ale lui particulare, de care ceilalţi doi erau fiecare tot atât de neştiutori ca şi pruncul nenăscut”. Finalmente, visătorul matur revine în lumea reală şi face cel mai firesc dintre gesturile imaginabile în acel context: îi toarnă lui Lenehan din sticla spre care întinsese mâna. El marchează astfel destrămarea vrăjii şi revenirea, după viziunea cosmologică, pe solul ferm al Dublinului populat cu alcoolici palavragii şi nevroze nevindecabile.

Următoarea secvenţă, o parodie a stilului practicat de istoricii Thomas Babington şi Lord Macaulay, corespunde „numărării scuturilor” din *Iliada*. Într-o sumară trecere în revistă a mesenilor, portretele redau, ca într-un tratat istoric, esenţa personajului perceput dinspre exterior spre interior, adică începând cu înfăţişarea fizică şi sugerând locul şi ponderea în încurcata dezbatere ce are să urmeze. Deşi protagoniştii ne sunt cunoscuţi, amănuntele subliniate acum sunt relevante. Prin plecarea lui Dixon, rămăseseră nouă – exact numărul lunilor sarcinii intrauterine: Crotthers stă în coada mesei, „în zgomotoase straie scoţieneşti, cu faţa lucindă de vânturile sărate din Mull of Galloway”; Lynch are un chip marcat de „stigmatele desfrânării pretimpurii”; Costello e un „fantast”; Madden are un „trup îndesat”; Bannon poartă haine de explorator, în contrast cu „eleganţa primăvăratică” şi „purtările de orăşean” ale lui Malachi Mulligan. Lui Stephen îi e rezervat locul central, în capul mesei. E descris ca „poet” preocupat exclusiv de „cercetările metafizice”. În dreapta şi în stânga lui se află cel desemnat drept „volubilul pronosticator”, Lenehan, şi „acel rătăcitor vigilent”, adică Bloom.

Discuţia, demarată în stilul scientist şi raţionalist al lui Thomas H. Huxley, este la fel de dezlânată şi stupidă precum anterioarele. Tema abordată e cea a determinării sexului viitorului copil. Sunt invocaţi oameni de ştiinţă şi filozofi, într-o devălmăşeală care vorbeşte despre degradarea culturii şi a însemnătăţii ei în societate. Cealaltă chestiune pusă în discuţie e cea a mortalităţii infantile. Parodiind celebrul început al unui roman de Tolstoi, Mulligan afirmă că „noi cu toţii ne naştem în unul şi acelaşi chip, dar toţi murim în chipuri diferite”. Tânărul „doctor în medicină şi eugenie” condamnă condiţiile de viaţă din Irlanda, decisiv viciate nu doar de murdărie şi de excesul de microbi, ci şi de „hidoasele afişe de publicitate, ecleziaştii de diferite nominaţiuni, soldaţi şi marinari mutilaţi, şoferi subnutriţi şi dezbrăcaţi, hoituri de animale atârnate în cârlige, holtei paranoici şi babe nerodite”. E o sinteză a cauzelor ratării „în calibrul speciei” şi descrierea cât se poate de realistă a profilului moral-medical al unei ţări decăzute.

Soluţia propusă e simplă, conformă cu credinţa în aplicarea modelului grecesc: adoptarea Kalipediei, adică a vieţii trăite întru frumuseţe. J. Crotthers („licenţiat în disc.”, adică în Discurs) explică decesele prin „traume nenormale”, cauzate de exploatarea femeilor muncitoare, dar şi de neglijenţa cauzatoare de moarte, ca, de pildă, lăsarea pruncilor nou-născuţi în frig. Lynch, matematicianul, îşi explică „fenomenele evoluţiei”, inclusiv natalitatea şi moartea, prin existenţa unei legi care acţionează, dar care n-a fost încă identificată. Cum nimeni nu poate spune „de ce un copil din părinţi normal sănătoşi şi în aparenţă copil sănătos” „sucombă inexplicabil”, totul rămâne învăluit în mister. Sau, mai bine zis, e supus unei forţe în faţa căreia omul rămâne neputincios: „Natura, putem fi liniştiţi în aceasta, are raţiunile ei bune şi puternice pentru fiece lucru care se face”. Marele responsabil este aşadar Dumnezeu, în postura de „fiinţă omnivoră”.

Pe când studenţii medicinişti şi amicii lor dezbat din greu, incoerent, dar plini de avânt retoric (Stephen e calificat drept Scepticus Theologicus), doamna Purefoy dă, în sfârşit, naştere copilului mult-aşteptat. Scena, aproape idilică, din care lipseşte doar tatăl, e prezentată în maniera unora din paginile edulcorate ale lui Dickens (de pildă, în *Marile speranţe*). Paragraful se încheie cu elogiul partenerului de viaţă, numit aici Doady, exact aşa cum prima soţie a lui David Copperfield, Dora, îşi alinta soţul. Domnul Purefoy e înfăţişat drept un războinic pe câmpul unei bătălii pentru perpetuarea vieţii: „Şi tu ai luptat vitejeşte şi ţi-ai făcut cu credinţă datoria de bărbat. Domnul meu, iată mâna mea. Frumoasă treabă, bunule, credinciosule slujitor!”.

Precedat de o scurtă introducere în maniera cardinalului John Henry Newman şi de o redare inspirată de naraţiunea autobiografică a lui Walter Pater, *The Child in the House*, segmentul următor e o reverie a lui Bloom. Evenimentele se referă la acea fericită şi enigmatică excursie la Roundtown, dintr-o zi de mai, povestită însă din punctul de vedere al viitorului agent de publicitate. Nu lipseşte nimic din recuzita romantică atât de dragă lui Walter Pater: „pajiştea îngrijită”, „blânda înserare”, boschetul de liliac, „florile purpurii şi candide”, precum şi jocul cu bilele. Nu lipsesc nici personajele feminine: Flooey, Atty şi Tiny, graţioase zâne ale peluzei, dar mai ales „prietena lor mai brună”, alintată „Our Lady of the Cherries” (Fecioara Cireşelor), nimeni alta decât Molly Bloom. Tinerele formează un cerc în mijlocul căruia se află un băieţel de patru sau cinci ani, îmbrăcat în hăinuţe de lână. Aşezat pe o urnă, el e „puţin încruntat”, având o mimică identică celei pe care i-o surprinde, în timpul prezent, la

maternitatea lui Horne, Bloom – deoarece băieţelul care-şi arunca privirile spre mamă era chiar Stephen, în urmă cu şaptesprezece ani.

Nu e o întâmplare că în acest capitol unde evenimentul central îl constituie naşterea unui copil există referinţe directe la copilăria a doi dintre eroii cărţii. După tumultul lingvistic pregătitor, restul secvenţei e scris într-un limbaj perfect transparent. Astfel, imaginile şi mesajele încifrate se încheagă în forme accesibile cititorului. Copilul nou-născut e suma identităţilor care unesc într-un tot pe Rudi Bloom, copilul mort la unsprezece zile, pe Stephen şi pe Leopold însuşi. Fiecare dintre ei e astfel dublul celuilalt. Iar Molly, descrisă ca un arhetip al natalităţii, se relevă de pe acum a fi mama primordială, atotnăscătoarea, întruparea ispititoare a Naturii.

Imediat după naşterea micului Purefoy, în anticamera spitalului se aşterne o linişte profundă. Un al şaselea simţ îi avertizează pe cheflii că fuseseră părtaşi la un miracol – miracolul naşterii –, că, sub privirile lor, mitul eternei întoarceri prinsese chip şi contur. Păcătoşi, cusurgii şi cârcotaşi, ei se curăţă pentru o clipă de zgura morală, asumându-şi rolurile de păstori şi îngeri la iesle dintr-un nou Bethleem. Scrise în stilul înalt-intelectual al lui John Ruskin, rândurile au pregnanţa unei cosmologii surprinse în plină desfăşurare, a unei revărsări vizionare dominate de forţa de expresie a logosului întemeietor. Naşterea copilului şi apariţia universului urmează acelaşi model: „…tocmai cum în faţa fulgerului norii vineţi de furtună, îngreunaţi de prea plinul apăsător al apelor, îngrămădiţi în blocuri umflate de umezeală, hotărnicesc pământul şi cerul într-o singură imensă somnolenţă, ameninţând asupra câmpului brăzdat şi a boilor aţipiţi şi zbucnirilor acum apărute de eflorescenţe şi de verdeaţă până când într-o clipire un fulger le sparge băierile şi cu reverberenţă de tunet din spargerea lor se revarsă torentul, tot astfel şi nu altcum s-a săvârşit transformarea, violentă, instantanee, la rostirea Cuvântului”.

Smulgându-se, parcă, unei vrăji, cortegiul părăseşte locul devenit prea sacru pentru gusturile lor, alergând in corpore spre restaurantul lui Burke, aflat la doi paşi, pe strada Holles. Li se alătură Dixon, eliberat de misiunea aducerii pe lume a micului Purefoy. E o învălmăşeală de glasuri şi gesturi – ca în prozele reflexive ale lui Thomas Carlyle –, dintre care se desprinde vocea lui Bloom, rămas în urmă pentru a-i transmite, prin intermediar, urări de bine doamnei Purefoy, dar şi pentru a-i adresa moaşei Callan o întrebare cel puţin deplasată: „Doamnă, când vine pasărea barză şi pentru tine?”. Aerul nopţii, după ploaie, inspiră vocii naratoare un elogiu adus

progenitorului Theodore, bărbatul care, „cu puţinătatea lui de treabă bărbătească” a reuşit să-şi însămânţeze, iarăşi, femeia. Isprava lui Purefoy e înfăţişată în termenii analizei sociale malthusiene, cu previzibile alunecări în delir verbal şi conexiuni lexicale ce ilustrează pe deplin teoria arbitrarului semnului lingvistic.

În fine, într-o deversare incontrolabilă de cuvinte, ultima secvenţă a capitolului transcrie fără vreo altă logică decât aceea a succesiunii temporale fragmente din cuvintele trecătorilor ori din gândurile personajelor (ca de pildă, comentariul batjocoritor al lui Stephen pe marginea unei ediţii luxoase a unei cărţi a lui Yeats). Ajunşi la destinaţie, convivii comandă băuturi din abundenţă, pălăvrăgesc zgomotos, incapabili să-şi ducă la capăt gândurile. Printre răgete, zbierete şi plescăieli se disting cuvinte ori propoziţii referitoare la întâmplări deja cunoscute. Dixon pare să facă o aluzie la Molly Bloom, referindu-se la un amant al ei, probabil Blazes Boylan („E-n cârlig cu una. O ştii pe dama lui? Da, vă rog, o ştiu. Plină ochi. Da s-o vezi în dezabileu. Face toţi banii. Drăguţică frumuşică. Nu o slăbătură de asta de-ale voastre, nici de departe”), iar Mulligan evocă supărarea mătuşii sale din cauza prieteniei cu Stephen.

Singurul eveniment memorabil îl constituie reapariţia omului în macferlan, iar mai apoi invocarea, în unităţi textuale minuscule, a unor fapte deja ştiute. La ora închiderii, grupul – sporit prin prezenţa lui Bantam Lyons – părăseşte restaurantul, iar Stephen şi Lynch se pregătesc să ia tramvaiul spre cartierul bordelurilor. Privirea le e atrasă de Bloom („cine dracu-i ăla tuciuriu în zdrenţe negre?”), iar mai apoi de afişul care anunţă predicile lui Alexander J. Dowie, „triplă esenţă a infamiei”, cum îl defineşte Stephen, adăugându-i şi numele mijlociu, „Christ”. Ei înşişi, cei doi beţivani, se autoproclamă „spălaţi în sângele Mielului”, adică mântuiţi de păcate.

Această lungă încercare de a „traduce” în limbaj normal talmeş-balmeşul de cuvinte, sunete şi teme este obligatorie pentru identificarea elementelor de continuitate ale romanului. Scufundate în gelul adeseori impenetrabil-vâscos al experimentului literar-lingvistic, textul oferă totuşi câteva precare nuclee de naraţiune. Ele se leagă – e adevărat, în subsolurile greu descriptibile ale textului – de secvenţe anterioare sau, în unele cazuri, anunţă evenimente ce vor fi dezvoltate ulterior. Noutatea adusă de acest capitol se referă însă nu atât la evenimente, cât la idei. Tema maternităţii, intens abordată anterior, e privită dintr-o perspectivă nouă: în monologurile interioare ce transcriau obsesiile lui Stephen în raport cu propria mamă maternitatea era percepută ca parte a

unui proces dinamic şi, finalmente, distructiv. Acum, maternitatea aparţine ciclului natural al eternei reîntoarceri, a vieţii şi a morţii. Din acest motiv, prezenţa efectivă a mamei ori fiului se dovedeşte inutilă. Ei reprezintă abstracţiuni aşezate pe acelaşi plan ontologic cu legile naturii. *Oxen of the Sun* decontextualizează radical semnificaţiile maternităţii, propunând o ruptură faţă de percepţiile tradiţionale – nu doar irlandeze, dar acutizate în Irlanda de condiţiile istorice de la răscrucea secolelor al XIX-lea şi al XX-lea.

Comentatorii mai noi vorbesc despre „o ur-naraţiune a mamelor ca icon naţionalist", ceea ce, parţial, poate fi susţinut şi de discursul lui James Joyce, care mută accentul de pe maternitate pe fecunditate. Procesul, extrem de complicat, presupune modificări de natură psihologică, morală şi religioasă: „Centrarea episodului «Oxen of the Sun» mai degrabă pe «fecunditate» decât pe influenţa maternă ca trop al maternităţii poate fi interpretată drept o evadare din strânsoarea discursului naţionalist referitor la reprezentarea feminităţii. Ceea ce împinge discuţia într-o altă zonă, sufocată şi ea de polemici naţionaliste, aceea a creşterii populaţiei. Prin discutarea de către tinerii studenţi medicinişti a mecanismelor fecundităţii, «Oxen of the Sun» deplasează contextul maternităţii din spaţiul alterat de motivele religioase, îndeosebi venerarea Fecioarei Maria, într-unul dominat de o gândire cvasi-ştiinţifică" (Duffy, 1999: 217). Joyce anticipează, astfel, una din temele de mare impact nu doar ale secolului al XX-lea, ci şi ale veacului următor.

Uciderea boilor soarelui, din *Odiseea*, îşi găseşte astfel o replică de-o stringentă actualitate, dar şi de-o surprinzătoare deschidere filozofic-existenţială. Subiectele conexe (de la chestiunea salvării mamei ori a copilului în cazul unei naşteri grele, folosirea prezervativelor, cauzele sterilităţii, acuplările contra naturii, mortalitatea infantilă, până la contestarea Imaculatei Concepţiuni şi a naşterii de către mama-fecioară) sunt de-o egală importanţă. Opţiunea lui Joyce e, cât se poate de transparent, una „pro-fecunditate". Enda Duffy, de pe poziţii de „gen", argumentează acest lucru şi prin faptul că autorii parodiaţi de Joyce sunt exclusiv bărbaţi, de la vag invocaţii practicanţi ai stilului „sallustian-tacitean", până la clasicii Defoe, Swift, Carlyle, Arnold şi ceilalţi.

Dominanta masculină a episodului nu poate fi ignorată, deşi – sau tocmai pentru că – subiectele atacate de mulţimea gălăgioasă adunată în anticamera spitalului Holles au în centru feminitatea şi infinitele ei forme de manifestare. În ciuda vulgarităţii, a lipsei de pudoare, a brutalităţii de limbaj şi-a aroganţei, a superiorităţii afişate, bărbaţii nu ştirbesc cu nimic

imaginea superlativă a Feminităţii. La o privire atentă, asalturile lingvistice ale combatanţilor se dovedesc vorbărie goală, rămasă fără vreo consecinţă practică. Guralivi şi lăudăroşi, ei sunt aduşi la ordine prin simpla apariţie a moaşei Callan. Faptul că nu părăsesc spitalul până nu se produce naşterea copilului subliniază diferenţa dintre vorbă şi faptă: cuvintele nu sunt decât măştile purtate de nişte oameni, în fond, cât se poate de tradiţionalişti, chiar temători în faţa manifestării legilor naturii. Evocarea chinurilor naşterii şi ale diverselor deviaţii sexuale reprezintă doar compensarea psihanalizabilă a complexelor care-i macină.

Un loc central în acest scenariu îl ocupă Buck Mulligan. Autodesemnarea drept „Fertilizer and Incubator" nu e decât o faţetă a realităţii carnavaleşti în desfăşurare în spitalul doctorului Horne. Întreaga producţie lingvistică livrată aici de Mulligan e bazată pe jocuri de cuvinte, aluzii ori anecdote cu un caracter explicit sexual. Plăcerea supremă a lui Buck e să maculeze, să scoată în evidenţă aspectele hidoase ale celor mai delicate sentimente. Bannon şi Lynch devin pentru el subiecte de persiflare şi batjocură, deoarece nu corespund modelului de masculinitate brutală pe care-şi propune să-l întruchipeze (şi asta în ciuda din ce în ce mai pronunţatei dimensiuni homosexuale a personalităţii sale – aşa cum deducem şi din teama de a nu pierde întâlnirea de la unsprezece şi zece cu Haines). Buck nu se poate abţine să nu batjocorească sentimentele gingaşe pe care cei doi le mărturisesc: dragostea nu e, pentru infernalul medicinist, decât acuplare mecanică şi metodă de perpetuare a speciei. Sentimentele nu au ce căuta într-un proces care, din perspectiva lui Malachi Mulligan, e parte a tehnologiei reproductive moderne. În parte misogin, în parte obsedat sexual, gălăgiosul student întrupează noile tendinţe de a detabuiza viaţa intimă a indivizilor, din ce în ce mai pronunţate la începutul secolului al XX-lea şi care nu puteau scăpa necercetate de Joyce.

Spectaculozitatea experimentelor stilistice sufocă, la prima vedere, prestaţiile personajelor care ocupaseră până acum prim-planul naraţiunii. Cu toate acestea, partitura lor nu e deloc neglijabilă. Stephen îşi asumă, într-un limbaj ce uneşte poezia, filozofia şi scatologia, rolul unui preot infernal, decis să submineze din interior catolicismul. El transpune în termenii viziunii seculare înaltele concepte religioase. Eroul navetează între două lumi, realitatea şi aspiraţia, fiecare dintre ele conţinând subansambluri contradictorii şi surse de conflicte narative, stilistice şi vizionare. Ca artist, el e „stăpân şi dătător de viaţă" – şi drept urmare nu poate găsi un loc mai potrivit pentru a-şi etala teoriile decât sala de aşteptare a unei

maternităţi. Identitatea lui prinde consistenţă prin comparaţie cu ceea ce s-ar putea numi „carnavalul carnal” din mintea discipolilor lui Hipocrate.

Deşi eşti tentat să minimalizezi importanţa stilului atunci când constaţi că a diminuat substanţa narativă a cărţii, e important totuşi să-i recunoşti funcţia decisivă în construirea discursului literar. „Stilul nu poate fi futil într-o măsură mai mare decât e futilă ontogeneza” (Ellmann, 1972: 135) – iată un punct de vedere care accentuează importanţa structurantă a acestuia: asemenea ontogenezei, el „reprezintă un stadiu obligatoriu în geneza literară”. Stilul literar ajută la recunoaşterea similitudinilor existenţiale. Apropierea dintre Bloom şi Stephen se produce la nivel de preocupare intelectuală şi amândoi sunt victimele unei uzurpări: Stephen e scos din turnul Martello, Bloom e înlocuit în patul conjugal de cuceritorul de profesie Boylan. Identitatea lor de opinii e vizibilă şi în răspunsul dat întrebării privind salvarea mamei şi a copilului în cazul unei situaţii extreme. Chiar dacă unghiurile din care privesc lucrurile sunt complet diferite, concluzia e aceeaşi.

Absorbit de stil, Joyce rămâne însă credincios şi formei. Istoria naşterii şi evoluţiei literaturii engleze e prinsă, ca în nişte chingi, de intervalul temporal al gestaţiei. Cele nouă luni de dezvoltare a fătului în burta mamei – „întruparea”, „mărimea” şi aspectul fizic al naşterii sunt maniacal evocate în acest capitol – corespund unor momente precise din evoluţia relatărilor *despre* personaje (sau a pre-naraţiunii). Primul dintre ele corespunde apariţiei la spital a lui Leopold Bloom – identificat de Joyce în scrisoarea către Frank Budge, cu spermatozoidul. Ivirea sa fecundează textul, care „sună” pentru prima oară englezeşte, după depăşirea stagiului informal dominat de agresiunea latinei asupra vernacularei, intens metaforicei limbi a locului.

Luna a doua a gestaţiei debutează cu sublinierea influenţelor prozei de călătorie franţuzeşti asupra limbii vorbite în insula britanică. E o recunoaştere indirectă a ceea ce marea literatură engleză datorează, la începuturile ei, francezei. Odată cu luna a treia – lună în care sexul copilului e deja conturat – atingem un prim nivel de maturizare. Specificul naţional e dovedit de proza elisabetană – şi aici ar fi poate util să ne punem întrebarea de ce Joyce nu l-a parodiat pe Shakespeare, preferând să lege prima culme a literaturii engleze de cronicile din epoca Reginei Fecioare. Se pot face speculaţii, dar ele nu ajută prea mult. Unul din aceste inutile răspunsuri ar putea fi că întregul roman e un neobosit dialog cu opera lui Shakespeare. Stephen Dedalus e o replică modernă a

dilematicului Hamlet, iar situaţii macbethiano-falstaffiano-otheliene există în aproape fiecare capitol al cărţii. În fine, pentru a-l cita pe unul dintre marii exegeţi ai lui Joyce, „de vreme ce emularea lui Shakespeare a reprezentat ambiţia nemărturisită, dar evidentă a acestei stranii cărţi – care se încheie cu cel mai memorabil solilocviu de la cel al lui Hamlet încoace – e potrivit ca, după un episod îngemănat cu un episod shakespearian, să ni se ofere o piesă" (Kenner, 1987: 116). Criticul se referă, desigur, la episodul dramatizat *Circe* – dar judecata lui de valoare se poate extinde asupra ansamblului romanului.

A patra lună începe cu o descriere-recapitulare a lucrurilor întâmplate până atunci, marcată de trecerea – în a cincea – de la limbajul lui John Bunyan la cel confesiv al lui Pepys şi John Evelyn. Odată cu luna a şasea, caracterul „naţional" e evident: povestea taurului irlandez accentuează drama fundamentală a poporului: intrarea sub stăpânirea ocupantului englez. Luna a şaptea e dominată de discuţiile neruşinate despre sex, coincizând cu sosirea lui Buck Mulligan şi propunerea lui de a fecunda fără plată toate femeile Irlandei. A opta lună îi e dedicată doamnei Purefoy şi copilului pe care urmează să-l nască. În mod subtil, aflăm de apropierea dintre Bloom şi Stephen mediată de evocarea copilului şi de situaţia deplorabilă în care a ajuns tânărul Dedalus. În fine, luna a noua debutează cu invitaţia lui Stephen adresată grupului pestriţ din anticamera maternităţii de a se deplasa la localul lui Burke. Plecarea chefliilor – ieşirea lor din spital – e echivalentul ieşirii copilului din burta mamei.

Joyce avea dreptate să afirme că *Oxen of the Sun* reprezintă punctul suprem al dificultăţii compoziţionale, dar şi al celei interpretative, în economia romanului. Sensurile nu prind consistenţă decât angrenate într-un sistem analitic ce depăşeşte realitatea textuală propriu-zisă. Într-un exerciţiu hermeneutic de mare fineţe, Richard Ellmann fixează regimul simbolic în care aparent haoticele tablouri dominate de experimentul lingvistic pot dobândi coerenţă ideatică. Concluziile lui sunt întru totul citabile: „Procesele naturii şi ale artei sunt sinonime; ele îşi imită una alteia fecunditatea şi nu vor mai fi sterilizate. Pentru amândouă iubirea este un contraceptiv. Ceea ce este natura pentru corp e arta pentru minte. Estetismul falsifică, arta fiind falsă în raport cu natura, materialismul falsifică natura, fiind fals în raport cu mintea. Prin natură şi prin artă, Bloom şi Stephen se salvează" (Ellmann, 1982: 140).

*Oxen of the Sun* este, aşa cum s-a văzut, o performanţă din multe puncte de vedere – şi mai ales din cel al organizării

textuale. Joyce a riscat aproape totul, renunţând până şi la incontestabilele lui succese în a construi o nouă poetică a prozei. Miza pe stil a determinat punerea între paranteze atât a vocilor, cât şi a evenimentelor. Nu ne dăm seama cât de multe lucruri se petrec, de fapt, decât la relectură, când barajul lingvistic cade şi nucleele de expresivitate şi de naraţiune se recompun. E ca şi cum norii s-ar risipi, seninătatea cerului ar deveni atotstăpânitoare, iar lumea şi-ar relua mersul firesc după acest enorm stop-cadru prin care auzi şi simţi scrâşnind greutatea a o mie de ani de gândire prin cuvinte.

# A cincisprezecea insulă:
# Eroul devine femeie, deliră şi naşte

Cel mai lung capitol al cărţii, *Circe*, este şi cel mai depărtat de harta imaginară a Dublinului. Părăsim spaţiul cartografiabil, lumea din carne, oase, pietre şi aer, pentru a pătrunde în zona nălucirilor, în subterana minţii bântuite de spaime şi orori a conştiinţelor vinovate. Fantasmele, amintirile chinuitoare, frustrările, halucinaţiile, obsesiile de natură socială şi sexuală, fobiile şi aspiraţiile paranoice alcătuiesc un aluat impur de imagini, cuvinte şi sunete frământate de un brutar zănatic. Modelele lui Joyce sunt – aşa cum au căzut de acord majoritatea comentatorilor – autori celebri. E dincolo de orice dubiu că *La tentation de Saint Antoine*, a lui Flaubert, reprezintă un punct de inspiraţie major. Asemănările sunt nu doar frapante, ci şi dorite: e suficientă invocarea portretului reginei din Saba, aşa cum apare la scriitorul francez, şi

viziunea lui Molly Bloom (costumată după moda turcească) pentru a descoperi elementul intenţional.

Substanţiale sunt însă similitudinile privind „parada" fantomelor ivite din adâncimile subconştientului, abundenţa figurilor şi situaţiilor groteşti, precum şi simbolica agresivă construită prin invocarea unor animale reale ori imaginare. Acelaşi teatru al umbrelor, aceleaşi ritualuri satanice, menite, desigur, să introducă tema liturghiei negre – enunţată, prin contrast cu *Introibo ad altare dei* din debutul cărţii, printr-un blasfematoriu *Introibo ad altare diaboli*. Personajele se molipsesc de propriile cuvinte sau de cuvintele altora, instituind, în interiorul pânzei onirice, realităţi palpabile. Stephen se imaginează în postura unui inexistent cardinal Dedalus, primat al Irlandei, întrupare a luxului levantin al unei biserici pentru care Dumnezeu reprezintă doar pretextul perpetuării propriei puteri. Structurat ca un vis, episodul îşi păstrează intact misterul, deoarece, observa un critic, „nu ştim cine e visătorul" (Stubbings, 2000: 164). Un alt fel de a spune că visul se autogenerează la infinit, în ecouri şi falduri din ce în ce mai aberante.

O comparaţie cu *Walpurgisnacht* din goetheanul *Faust* e inevitabilă, după cum invocarea bolgiei danteşti din *Infernul* se constituie într-un „gen proxim" de maximă relevanţă. De la Divinul Florentin, rareori au mai existat scriitori care să adune atât de multe atrocităţi într-un flux narativ neîntrerupt. Procedeul transformării nălucilor în personaje propriu-zise fusese experimentat şi de Gerhard Hauptmann, în *Hanneles Himmelfahrt* (1893). Aflată pe patul de moarte, eroina convoacă diverse fantome din trecut, care se întrupează în fiinţe reale. La Ibsen – idolul lui Joyce –, *Strigoii* sunt reprezentări corporale ale păcatelor căpitanului Alvig, respectiv, sifilisul congenital al fiului său, Oswald, şi relaţia incestuoasă a acestuia cu Regina Engstrand, servitoarea soţiei căpitanului, Helene Alving, dovedită a fi copil nelegitim al aventurosului personaj.

La fel de relevantă e o comparaţie cu *Dream Play* de Strindberg, cu precizarea că la Joyce elementele concret-geografice ne ţin prizonierii unei realităţi uşor identificabile pe o hartă. Orele scurse începând cu dimineaţa zilei de 16 iunie a anului 1904 se topesc în magma murdară a unei nopţi dominate de păcat, viziuni apocaliptice şi improbabile apoteoze. Atmosfera de bâlci, de „curte a miracolelor", amintind de romantismul gotic al lui Victor Hugo din *Notre-Dame de Paris,* e şi ea importantă pentru constituirea elementelor de decor. Decisiv e însă un aspect care ţine de consolidarea psihologiei personajelor printr-un proces de auto-

generare continuă. Prin suprapunerea evenimentelor din trecut şi a celor din prezent, textul instituie un dialog permanent şi generalizat cu sine şi cu lumea.

Merită subliniată şi modalitatea prin care personaje obişnuite, parcă desprinse din „registrul stării civile" – idealul de realism al lui Stendhal –, dobândesc însuşiri mitologice, supraumane, prin pătrunderea în teritoriul visului, delirului alcoolic şi al magiei negre induse de stările de surescitare. Ele străbat astfel parcursul invers, dinspre realitatea imediată spre mit, opus celui din care s-a născut ideea romanului: încercării de a demonstra cum modelul antic funcţionează „sub specie temporis nostri" i se opune ridicarea concretului la înălţimea unor întâmplări exemplare. Transformaţi în obiecte ori animale cu o bine stabilită semnificaţie simbolică, protagoniştii delirului în grup devin modele de sine stătătoare. T.S. Eliot avea dreptate să susţină că marea izbândă a lui Joyce constă în felul în care manipulează cititorul, alertându-l asupra unei „paralele continue" între modernitate şi antichitate.

În cazul acestui capitol, „cusătura" tehnică se află mai la vedere decât în alte secvenţe ale romanului. Joyce a transpus în limbajul prozei moderniste o intuiţie a eroului homeric: acesta înţelesese că atingerea ţelului – adică reîntoarcerea acasă – ţine de buna aşezare în raport cu forţele care, conform logicii mitologice, decideau destinul muritorilor. Zeii devin partenerii oamenilor pe care nu-i controlează pe de-a-ntregul, dar pe care-i pot distruge ori salva, după caz, dintr-un simplu capriciu. Mai spectaculos – fiind imprevizibil – e traseul interdependenţei dintre erou şi vrăjitoarea Circe. În ciuda trădării – Odiseu decide s-o părăsească, deşi preafrumoasa nimfă îi oferise o existenţă paradiziacă –, Circe rămâne un ghid al grecului rătăcitor. Ea îl sfătuieşte şi îl previne asupra nenumăratelor adversităţi pe care urmează să le înfrunte. Cuvintele ei îl însoţesc – premonitorii şi ecouri îngrijorate – în încercările ce-i sunt sortite.

Capitolul e construit sub forma unui delir verbal. Cuvintele sunt reflectarea felului în care acest „roman în care nu se întâmplă nimic" este totuşi depozitarul unei enorme experienţe de viaţă. Asemeni tovarăşilor lui Odiseu, personajele din *Ulysses* ajung într-un ţinut mlăştinos, fetid, dominat de narcoticele puse de vrăjitoarea Circe în hrana aheilor. Capitolul anterior se încheiase cu o orgie pecetluită cu o porţie zdravănă de absint – licoarea despre care se ştia că provoacă nebunie. Mai mult, Bloom bănuia că Mulligan adăugase tutun sau „cine ştie ce alt narcotic" în băutura lui Stephen, astfel încât acesta ajunsese într-o gravissimă stare de ebrietate. Suspiciunea lui Bloom se baza

pe convingerea că studentul medicinist avea, în legătură cu prietenul său, nişte planuri macabre.

Psihologic vorbind, tocmai suspiciunea lui Bloom îi motivează decizia de a-l supraveghea îndeaproape pe tânărul poet-filozof, oferindu-şi protecţia în faţa unor intuite primejdii, care îi ascut instinctele paterne. E vorba însă de mult mai mult în această stranie expediţie în cartierul roşu al Dublinului. Conştientizăm, alături de personaje, fragilitatea fundamentală a fiinţei umane, ilustrată de potenţialele pericole care îi pasc pe protagonişti. Situaţia a fost sintetizată în felul următor: „Cititorul lui *Ulysses* află că Stephen şi Bloom trebuie să depindă şi de forţe aflate dincolo de controlul lor – şi dincolo de puterea lor de a le cunoaşte – dacă îşi propun să treacă din trecut în viitor. În *Ulysses*, textul devine atât o forţă proleptică, cât şi una dinamică – o memorie textuală – care anticipează şi construieşte o confruntare finală cu trecutul prin repetarea acestuia, dezvoltând o direcţie a destinului care-i leagă subtil pe Stephen şi Bloom şi conferă lucrurilor care urmează să se întâmple în text o rezonanţă şi un sens suplimentare. Textul, ca model al minţii, devine şi o sursă a memoriei metapersonale care oferă materialul necesar personajelor în călătoria lor spre necesara confruntare cu trecutul" (Rickard, 1990: 90).

Transformarea aheilor în porci are, desigur, corespondentul în decăderea morală a personajelor împinse de poftele sexuale, viciu ori întâmplare în cartierul rău famat al Dublinului – nu doar metaforic numit de Joyce the Nighttown, Oraşul Noptatec. Asemeni lui Odiseu, Bloom e singurul care scapă sinistrei metamorfoze, transformându-se în salvatorul ad-hoc al companionilor săi. Leacul primit de la Hermes, o plantă neagră la rădăcină şi cu eflorescenţă de culoarea laptelui, se numeşte în engleză *moly*. Lăsând deoparte întâmplătorul efect eufonic (sau… semieufonic) *moly/Molly*, denumirea plantei a iscat un mic război exegetic. Unii (de pildă, Victor Bérard în a sa *Les Phéniciens et l'Odyssée*) cred ar fi vorba de *atriplex halimus*, un tufiş cu flori gălbui, alţii opinează pentru bine-cunoscutul usturoi. Stuart Gilbert emite ipoteza opiului, extras din macul cu flori de culoare albă, foarte răspândit în Asia Mică. Dicţionarele contemporane se mulţumesc să trimită la puterile magice ale plantei, aşa cum au fost ele preluate din mitologia Antichităţii. În engleză, cuvântul ar data din secolul al XVI-lea, preluat pe cale latină din grecescul *mōlu*.

Într-o scrisoare adresată în 1920 lui Frank Budgen, Joyce vorbeşte despre virtuţile umane şi transumane ale plantei, sugerând că acest capitol stă sub semnul lui Hermes, adică al unui principiu masculin, spre deosebire de majoritatea

fragmentelor, care stau sub semnul călătoriei odiseice protejate de femei (Atena, Calypso, Circe): „Moly e darul lui Hermes, zeul căilor publice, şi reprezintă influenţa invizibilă (rugăciunea, norocul, agilitatea, *prezenţa minţii*, puterea de a recupera) care salvează în caz de accident. Asta ar asigura şi imunitate în faţa sifilisului (σύ φιλις = iubire porcească?)… În acest caz special se poate spune că planta lui are multe frunze: indiferenţă cauzată de masturbare, pesimism congenital, simţ al ridicolului, bruscă atenţie la detaliu, experienţă" (Budgen, 1972: 237).

Dacă utilitatea narativă a capitolului e greu de explicat – el nu adaugă nimic nou „acţiunii", reciclând informaţii şi rememorând întâmplări –, cu totul diferit stau lucrurile din perspectiva ambiţiilor autorului. El n-a dorit să epuizeze doar mitul homeric, ci şi să reinventeze o întreagă tradiţie literară. Forma dramatizată a textului indică, dincolo de orice dubiu, reperul fundamental al demersului asumat de Joyce. Aşa cum anticipam, aventura limbajului, obsesie a capitolului *Oxen of the Sun,* era sortită să se încheie într-o formulă teatrală – provocare directă, neambiguă, a celui mai mare mânuitor de limbaj literar în spaţiul limbii engleze, William Shakespeare.

Joyce n-a preluat însă de la Marele Will numai formula dramatică. Aceasta reprezintă doar cadrul. Episodul e un repertoar al caracteristicilor textului shakespearian, începând cu neutrele indicaţii de scenă („lifts a palsied left arm and gurgles", „jerks his finger", „looks behind", „exit Bloom" etc.) şi culminând cu inepuizabilele jocuri de cuvinte, aluziile culturale ori sexuale, totala libertate în raport cu timpul şi spaţiul, circumstanţieri de extremă subiectivitate etc. Ele se pliază cu deplină naturaleţe armăturii livreşti, care include, pe lângă sursele deja menţionate, şi pantomimele de Crăciun ce se bucurau în Dublin de o enormă popularitate.

Ziua lui Bloom – ca inedit personaj shakespearian – trebuia aşadar să se încheie într-o piesă de teatru. Personaje, voci, fantome contribuie la edificarea unei panorame a deşertăciunii verbale, unde excesul de comunicare anulează sensul. Dar un câştig major tot se profilează din delirul verbal întreţinut de fiinţe şi obiecte: capitolul reprezintă contribuţia cea mai importantă la definirea personalităţii lui Leopold Bloom – mai precis, a evreităţii sale. Tehnic, el nu este evreu, deoarece nu fusese botezat conform religiei lui Abraham şi nici circumcis. Mai mult, în octombrie 1888, trecuse la catolicism, convertit de reverendul Charles Malone, la biserica Three Patrons.

Intensul expresionism vizual, atât de răspândit prin piesele şi filmele din primele două decenii ale secolului al XX-

lea, precum şi cruzimea desprinsă din tablourile lui Hieronymus Bosch, sunt integrate cu un fel de voioşie atroce în povestea uneia dintre cele mai sinistre nopţi descrise în întreaga literatură modernistă. E adevărat că pentru a rotunji acel portret sunt necesare câteva informaţii pe care Joyce le va oferi ulterior, pe drumul de întoarcere spre casă al lui Bloom, însoţit de Stephen Dedalus. Deliciu al psihanaliştilor, *Circe* reprezintă un puternic elogiu adus iraţionalului şi complexităţii incontrolabile a minţii umane. Visul şi fantasmele sunt însă riguros subsumate viziunii dominate de voinţa unui personaj – Bloom – de a-şi pune în acord aspiraţiile cele mai ascunse cu infinita posibilitate a împlinirii lor oferită de o realitate, la rândul ei, halucinantă.

Descriind principalele secvenţe legate de evreitatea lui Bloom, Paul Schwaber insistă asupra teatralităţii acestei identităţi, dedusă din prezentarea părinţilor personajului. Rudolf, îndeosebi, e înfăţişat drept o „figură exagerată", un „evreu de scenă" (Schwaber, 1999: 109), înzestrat cu stereotipiile clasice ale etniei: „Un individ cocârjat, bărbos, înfăşurat în caftanul lung al bătrânilor Sionului şi cu şapcă de casă cu pampon purpuriu. Ochelarii de baga îi atârnă în jos pe nas. Dungi gălbui de otravă îi apar pe faţa suptă". Nici mama eroului nu arată deloc a fiinţă în carne şi oase. Ea se înfăţişează asemeni unui personaj de bâlci, o paiaţă descinsă din tradiţia spectacolelor de Crăciun: „În costumaţie de pantomimă, scufie cu cordeluţe, crinolină şi turnură, bluză de văduva Twankey cu mânecuţe bufante, încheiate la spate, mănuşi cenuşii fără degete şi o broşă cu camee, cu părul strâns, apare pe balustrada scărilor cu un sfeşnic înclinat în mână. […] Îşi saltă o pulpană a fustei şi controbăieşte prin buzunarul juponului ocru în dungi. O sticluţă, o medalie Agnus Dei, un cartof zbârcit şi o păpuşă de celuloid se răspândesc pe jos".

Produs al acestui straniu cuplu, Bloom depozitează o ereditate explozivă: umilinţa tatălui şi superstiţiile mamei par suficiente pentru a-l fi transformat într-o natură precaută, suspicioasă, aplecată spre meditaţie şi înspăimântată de perspectiva situaţiilor conflictuale. Portretele părinţilor sunt în deplin acord cu imaginea lui Molly şi a fiului mort, Rudy, surse ale frustrării atotprezente în gândurile lui. Psihanalizând, Paul Schwaber deschide o dimensiune abisală asupra unui univers domestic disfuncţional: Bloom „are foarte puţine amintiri despre mamă, dar foarte multe legate de Molly, precum şi o dorinţă fascinată în raport cu femeile în general. Relaţiile cu ele sugerează că-şi au originea în relaţiile cu propria mamă – îngrozită şi îngrozitoare, la un anumit nivel, superstiţioasă, explozivă, foarte fragilă şi totuşi foarte

puternică, cel puţin în sensul influenţei pe care o mamă o poate avea asupra copilului, pretinzându-i grijă, atenţie, comunicare, răbdare, fără a-i replica brutal: sunt tocmai însuşirile pe care Bloom le manifestă pe parcursul recentei crize în relaţia cu Molly" (Schwaber, 1999: 112).

Apariţia părinţilor, cu voci, ticuri şi pretenţii care-i individualizează, stabileşte punctul zero al existenţei lui Bloom, alcătuită parcă numai din dileme. Proto-istoria personajului explică, psihanalitic, vertijul în care era destinat să plonjeze. Regimul nocturn al romanului, pe deplin asumat începând cu episodul *Circe*, îşi relevă astfel nu doar utilitatea narativă, ci şi caracterul inevitabil. O zi e completă doar dacă i-ai străbătut toate cele douăzeci şi patru de ore – sau măcar i-ai desenat conturul în care prezenţa umbrei e la fel de necesară precum cea a luminii. „Logica halucinaţiei", despre care vorbea Frank Budgen, e vehiculul ideal pentru a analiza marea temă a paternităţii, în strânsă legătură cu aceea a identităţii. Abia acum discernem sensurile concrete ale dimensiunii shakespeariene a personajului, aşa cum fuseseră ele prefigurate în capitolul *Scylla and Charibdis* de Stephen Dedalus: „Când Rutlandbaconsouthamptonshakespeare sau alt poet cu acelaşi nume în comedia erorilor a scris *Hamlet*, el nu era tatăl propriului său fiu, ci, nemaifiind acum fiu, era şi se simţea tatăl întregii sale stirpe".

Întoarcerea pe dos a identităţii, răsturnarea legăturii temporale şi logice (fiul devine genitorul întregii sale rase) pretinde un tratament narativ pe măsură. Bulversarea legilor naturale e obligatoriu însoţită de o alterare stilistică profundă a textului. Discurs dramatic, metatext şi descriere hiperrealistă, capitolul *Circe* e ultima redută a unui parcurs întru căutarea fiului. De la prima oră a dimineţii, când informaţia ajunge la noi eliptic, până la formula apocaliptic-apoteotică a dezbaterilor bahice din spitalul doctorului Horne, obsesia fiului mort străbate ca un fier înroşit gândurile lui Bloom. Identificarea lui Stephen drept posibil fiu spiritual îl împinge la asumarea tuturor riscurilor paternităţii: în primul rând, datoria de a veghea asupra progeniturii.

Bloom acceptă inconvenienţele, dar şi măreţia propriei poziţii, participând la declanşarea unui delir total. Metamorfoza e marcată de răfuiala cu umbrele care-l înconjoară, dar şi cu abstracţiunile izvorâte din credinţele naţionaliste, religioase ori sexuale. Descinderea lui Bloom în Nighttown nu e lipsită de peripeţii. Urmărindu-l pe Stephen, care, însoţit de Lynch (ambii, sub influenţa absintului băut la barul lui Burke), se rătăceşte. Pe când Bloom bâjbâia, reparându-şi greşeala de orientare, cei doi cheflii se apucaseră

deja ca caute „patu' unde-i Mary întinsă de-a latu'", adică zona bordelurilor dublineze. Ei răspundeau astfel unor chemări ale Sirenelor auzite doar de ei, ispitei de a se scufunda într-un hău încă mai adânc al pierderii de sine. Actul coborârii corespunde modelului urmat de roman în întregul său: adică dintre „scrierea «centripetă» spre scrierea «centrifugă»", în care „procesul selecţiei se armonizează cu noţiunea anterioară de «epifanie», potrivit căreia e posibil să pui în evidenţă o întreagă arie a experienţei printr-un singur gest sau printr-o singură frază" (Litz, 1961: 35). Pentru o clipă, fiecare dintre personaje îl întrupează pe Odiseu: eroii dau curs ispitelor, dar reuşesc să se pună totodată la adăpost de primejdiile care-i pasc.

Caracterul carnavalesc al capitolului e atât de evident, încât nici nu mai trebuie ilustrat. Joyce a atras atenţia asupra lui, inclusiv în discuţiile cu Frank Budgen: „*Circe* e un episod al costumelor. Al deghizamentelor. Bloom îşi schimbă îmbrăcămintea de mai multe ori. Şi, desigur, mai e şi un episod al animalelor, plin de aluzii la animale, de comportamente animaliere. Ritmul e ritmul unei ataxii locomotorii" (Budgen, 1972: 234). Într-adevăr, dacă ar fi să găsim termenul potrivit pentru a descrie mişcările dezordonate ale textului, *bâţâiala* ori *zgâlţâiala* se impun ca modalităţi de exprimare a zguduirii interioare prin care trec personajele.

Temă profundă a acestui straniu şi derutant capitol reia obsesia iubirii paterne resimţite de Leopold Bloom faţă de fiul altui tată, Stephen Dedalus. O iubire auto-indusă, un substitut al sentimentelor faţă de propriul copil mort, Rudy, dar şi, într-un sens mai larg, faţă de fiica Milly, de soţia Molly şi de celelalte personajele întâlnite sau măcar prezente în mintea lui. Bloom este, astfel, un om-instituţie, tatăl universal, zeitatea tutelară. El nu se ruşinează să-şi exhibe absolut toate laturile personalităţii, inclusiv cele care l-ar descalifica iremediabil în faţa unui juriu de moralişti puritani.

*Circe* e un capitol al oamenilor beţi. Nu un elogiu al alcoolismului şi nici un discurs moralizator. E, pur şi simplu, descrierea realistă în termenii anti-realismului artistic a unei stări de fapt. Stephen e complet beat, iar Lynch abia se ţine şi el pe picioare. Marea majoritate a celor întâlniţi în Nighttown, femei şi bărbaţi, aparţin aceleiaşi „stări secunde", cum o numea baronul Philippe de Rothschild. Bloom face figură distinctă: problema lui nu e ebrietatea, ci epuizarea fizică şi mentală cauzată de experienţele prin care a trecut (inclusiv strania indiferenţă indusă de întâmplarea erotică unde a avut-o drept parteneră „de la distanţă" pe Gerty MacDowell). L-am văzut pe parcursul zilei şi mai ales al serii, evitând cu iscusinţă

paharele oferite de diverşi comeseni. Acum, la miezul nopţii, alcoolul se dovedeşte a fi un puternic stimulent al simţurilor şi imaginaţiei. El se transformă într-un receptacul hipersensibil al mişcării fiinţelor şi obiectelor, aducând la suprafaţă cele mai ascunse secrete ale minţii sale. Tot ce e inanimat dobândeşte existenţă reală, pătrunzând în lumea fenomenală, într-o anticipare a tehnicilor cinematografiei tridimensionale. Bloom renunţă astfel la calitatea de privitor distant al felului în care se însufleţeşte materia, devenind atomul hiperactiv, inflamat, paranoic, în jurul căruia se organizează aceasta.

Procedeul lui Joyce – al convocării într-un perimetru limpede circumscris a întregii existenţe umane – e cel întrebuinţat, ulterior, şi de Borges în *El Aleph*. Scene reale şi scene imaginare, fantasme şi cuvinte cu existenţă de sine stătătoare, dedublări şi multiplicări ale personalităţii, continuări într-un *imediat* fictiv ale unor întâmplări din trecut (ca, de pildă, asaltul amoros al lui Bloom asupra doamnei Breen, fosta lui iubită pe vremea când se numea Josie Powell, ori continuarea, în imaginaţie, a idilei cu Gerty). Toate acestea contribuie la conturarea unei construcţii literare de-o incredibilă pregnanţă şi de-o năucitoare persistenţă – cu atât mai mult cu cât e alcătuită din abstracţiuni, din elemente intangibile ce ţin de psihicul uman, şi nu de făptuirile lui. Prietenul lui Joyce are dreptate să scrie: „E dincolo de orice dubiu că halucinaţia e o experienţă umană obişnuită” (Budgen, 1972: 271). Dacă acest lucru n-ar fi adevărat, am trece indiferenţi pe lângă tot ceea ce, într-un inegalabil turnir al cuvintelor înzestrate cu neuroni halucinatorii, izvorăşte din adâncimile lumii psihice a lui Bloom. Imaginea lui nu poate fi asemănată decât cu aceea a apelor adânci: liniştite la suprafaţă, învolburate şi primejdioase în străfunduri.

Paradis al psihanaliştilor, *Circe* a suscitat atenţia constantă a celor obişnuiţi să discearnă, dincolo de opera de artă, secretele de natură psihică şi psihologică din viaţa creatorilor. S-a ajuns chiar la performanţa de a interpreta textul romanului drept „un *roman à clef* autobiografic”, „cel mai îndrăzneţ capitol confesiv al cărţii, deoarece el relevă, sub forma comediei dezmăţate, aspectele cele mai propice declanşării neliniştii legate de natura psihosexuală a lui Joyce” (Shechner, 1974: 101). E adevărat, corespondenţa cu Nora Joyce evocă nenumărate situaţii şi conţine expresii ce îndreptăţesc o astfel de abordare – chiar dacă ea închide, nu deschide cercul interpretărilor.

Relevantă pentru exegeza literară e însă o altă constatare a psihanaliştilor. Şi anume, prezenţa elementului masochist şi sublinierea faptului că ne aflăm nu în faţa unei „revelaţii, ci a

celebrării fanteziilor autopunitive ale lui Bloom" (Shechner, 1984: 102). „Eroismul moral" al lui Bloom nu e, din această perspectivă, decât consecinţa „perversităţii psihosexuale" căreia îi dă frâu. Dezlănţuindu-se, el oferă acces la cele mai ascunse dorinţe ale sale, inclusiv visul paranoic de a supune universul prin dominaţie sexuală. Putem, desigur, lua în considerare ipoteza „autojustificării serioase prin intermediul autodenigrării comice" – o componentă, aş spune, a spiritului celtic aşa cum se manifesta el la răscrucea veacurilor al XIX-lea şi al XX-lea. Precum şi observaţia, nu lipsită de fundament, conform căreia capitolul ar putea fi văzut drept „umor irlandez transpus în maniera comediei stand-up evreieşti" (Shechner, 1974: 102). Dar ele nu sunt decisive pentru marele pariu al romanului. Acesta transgresează dogma psihanalitică a „autoumilirii" prin care sunt atinse culmile „nobleţei morale".

Intimitatea cu păcatul, dezinvoltura deconcertantă în ridicarea vălului de pe cele mai de nemărturisit fantasme sexuale conferă capitolului profilul radical al unei fişe clinice. Prin comparaţie cu detaliile din corespondenţa joyceană, ele sunt timide transcrieri ale aspiraţiilor sexuale ce depăşesc obişnuitul. Încălcarea tabuurilor de natură sexuală corespunde, în cadrul romanului, dărâmării mitului atotputerniciei limbajului. Plasat în consecuţia magistralei demonstraţii a „arbitrarului semnului literar", din *Oxen of the Sun*, episodul *Circe* proclamă independenţa dorinţei sexuale, ca motor existenţial, în raport cu mintea şi corpul personajelor.

Nenumăratele probe ale umilinţei şi decăderii prin care Bloom e obligat să treacă pe parcursul orelor de prizonierat psihic şi sexual în Nighttown reprezintă, în logică psihanalitică, trepte ale unei posibile iniţieri. Dar ele sunt, în primul rând, o formă de răzbunare faţă de suferinţele morale îndurate de-a lungul unei zile în care trădarea soţiei a fost pecetluită prin consumarea acuplării ei cu Blazes Boylan. Curajul lui Bloom nu ţine însă de asumarea directă a suferinţei, ci prin intermediul unor personaje cărora le construieşte biografii de care acestea nici măcar nu sunt conştiente. „Epifania zănatică" rezultată transcende persoana umană: ea poate fi atribuită în egală măsură celor două instituţii pe care Joyce (şi Bloom) n-au obosit să le atace: Statul şi Biserica.

Radicalismul de la nivelul limbajului se circumscrie radicalismului viziunii politice şi culturale. Renunţarea la inhibiţii privind fiziologicul şi sexualul corespunde revoltei faţă de originile personajului. Bloom e victima unei confrerii a „părinţilor" – cei reali, Rudolf şi Ellen Bloom, dar şi cei abstracţi: patria, religia catolică şi istoria romană care a făcut-o posibilă şi, în fine, Anglia, ţara cotropitoare, în funcţie de care

se organizează sistemele de defensivă psiho-sexuală. În acest punct, Bloom e egalul lui Stephen, victimă a englezului Haines, cel presupus a beneficia de atenţia sexuală a lui Buck Mulligan. În toate aceste situaţii, ca şi în existenţa reală a lui Joyce, se poate vorbi de o *sexualitate incompletă*, deturnată într-o viziune hiperdimensionată a domeniului libidinal.

Amestecul unic de frustrare, vină şi aspiraţii nerealiste transformă lumea personală a lui Bloom într-un coşmar. Adică în corespondentul viziunii lui Stephen, pentru care istoria era, la modul abstract, „coşmarul din care nu se mai putea trezi". La Bloom, oroarea are forme concrete: sinuciderea tatălui, moartea fiului, frustrările legate de libidoul soţiei şi al fiicei (prima, cu o activitate erotică – cel puţin mental – intensă, a doua, neaşteptat de precoce), care-l conduc la un comportament sexual deviant. Surprins într-un moment de extremă vulnerabilitate emoţională, el dă frâu liber, exacerbându-le, frustrărilor îndelung reprimate. Răfuiala cu părinţii, răzbunarea (iluzorie) asupra soţiei prin declanşarea unui mecanism sexual hiperbolizat, revanşa socială care-l proiectează într-un veritabil Olimp al succeselor politice şi administrative ţin, de fapt, de scufundarea voită în marasmul vinii inexpiabile.

Apoteoza lui Bloom, transformarea lui în personaj christic corespunde rupturii brutale (dar de scurtă durată) de realitate. Ieşirea din contingent, urmată de revenirea bruscă pe o poziţie inferioară (un fel de „duş scoţian" psihanalitic), e potenţată de dezvoltarea a două identităţi diametral opuse. La o extremitate se află Lipoti Virág, dublul său neruşinat, specialist în afrodiziace, parfumuri care stârnesc dorinţele sexuale ale femeilor. La celălalt, Henry Flower, într-o postură aproape naivă, de îndrăgostit romantic. Ambii sunt însă posesorii unei retorici eficace: insultătoare, vitriolantă, vulgară, primul, cavalerească, curtenitoare, vaporoasă, al doilea.

Eroul se eliberează, de fiecare dată, prin renunţarea la un atribut care-i asigură integritatea corporală şi morală. Capitolul e alcătuit, pe cale de consecinţă, dintr-o succesiune de dezmembrări, diminuări, degradări – atât fizice, cât şi psihice. Ele corespund ritualului satanic îmbrăţişat cu voluptate de Bloom, dovedit de cuvintele de recunoaştere a comportamentului scelerat care-l caracterizează: „I rererepugnosed in rererererepugnant". Halucinaţia şi imaginaţia se substituie complet realităţii. Inconştient, Bloom urmează modelul autodaféului medieval, într-o înscenare atroce, în care el e şi victima, şi judecătorul, şi călăul. Uşurinţa declanşării mecanismului infernal dovedeşte, la rându-i, un lucru: că un

astfel de proces nu se întâmplă pentru prima oară: el este parte constitutivă a înseşi naturii personajului. „Aparatul inchizitorial" nu e alcătuit din instrumente de tortură împrumutate din exterior, ci e o componentă a subconştientului său.

Bloom se autopedepseşte pentru vini, reale ori imaginare, ale trecutului. Acceptă autosuspendarea din prezent, refugiindu-se pe dimensiunea psihică a existenţei, evadând, dar şi încercând să controleze o situaţie a cărei gravitate o cunoaşte. El îşi aplică inimaginabila serie de pedepse cu speranţa secretă că, odată revenit în lumea reală, Răul va fi anihilat. Acţionează asemeni unui subtil autoterapeut, posesor al unor tehnici îndelung verificate. Periodicele reveniri din zona halucinaţiilor în cea reală marchează etapele puternic delimitate a ceea ce, finalmente, e doar o „alegorie morală" – aşa cum o definea Joyce însuşi într-o scrisoare adresată lui Frank Budgen. Implicit, cititorul devine parte a acestui proces, la finalul căruia se va simţi încă mai apropiat de Bloom. Simpatia acumulată pe parcursul zilei se va materializa într-o tulbure complicitate în care curiozitatea, morbidul şi uşurarea coexistă cu o infinită tandreţe pentru suferinţa, abjecţia şi sublimul fiinţei umane.

În plan literar, capitolul reuşeşte şi o performanţă pe care, probabil, Joyce n-o viza: şi anume, crearea unei supra-naraţiuni ancorate în purul joc lingvistic. Din acest punct de vedere, *Circe* reprezintă un experiment stilistic ce-l depăşeşte pe cel din *Oxen of the Sun*. Complexă şi multistratificată, naraţiunea capitolului anterior era, finalmente, una liniară, mai precis, ascendent liniară. În final, edificiul lingvistic se dovedea viabil, desăvârşit ca o teoremă matematică, deşi sensul demersului era condamnat să rămână exterior. În *Circe*, dimpotrivă, aglutinarea secvenţelor e însoţită de înghiţirea întregului univers în hăul infinit al subconştientului. În acest al doilea caz, sensul constă în însuşi refuzul de a accepta fără luptă prejudecata conform căreia limbajul instituie prin sine realităţi palpabile.

Surprinzător în acest text al profunzimilor psihice e că toate informaţiile se găsesc la suprafaţă. Nu există nimic ascuns, nimic care să nu-i fie accesibil cititorului în forma cea mai directă. Derutantă e doar viteza derulării evenimentelor şi, mai ales, frecvenţa incontrolabilă a metamorfozelor – corporale sau doar a îmbrăcămintei. În ciuda formei dramatice, textul e imposibil de pus în scenă, deoarece ar fi necesară abilitatea şi viteza unui iluzionist pentru a schimba costumele, pentru a şterge distanţa şi diferenţa dintre animat şi inanimat. „Piesa extinsă" (Killeen, 2004: 183), echipată cu întreaga

aparatură necesară unei montări teatrale, e mult mai potrivită ca scenariu de film: prezenţa *mecanicului* pune în mişcare componentele vitale. Invers decât la Bergson, *le vivant* este placat pe *le mécanique*. Modificarea habitudinilor narative şi psihologice conduce, ca la filozoful francez, tot în zona comicului, dar conferă şi o aură psihotică imposibil de ignorat. E corect, din acest motiv, să vorbim – aşa cum au făcut-o mulţi interpreţi – despre „capitolul freudian" al cărţii.

Inform, impredictibil şi variind în funcţie de ceea ce se află sub ochiul-obiectiv al naraţiunii, textul are transparenţa înşelătoare a unui vis, dar şi violenţa unui aparat stroboscopic, oscilând între mişcarea fulgerătoare şi gestul încremenit. Metatextul ghidează cititorul într-un labirint întunecos şi terifiant, alcătuind osatura unui corp narativ. Cele câteva scurte solilocvii îndeplinesc funcţia asumată în celelalte episoade de fluxul conştiinţei. Dar virtuţile exteriorităţii îşi păstrează privilegiile perspectivei pe cât de şocante, pe atât de natural tratate. Presiunea exteriorităţii este însă atât de puternică încât, finalmente, personajele sunt nimicite. Ca într-un manual de psihanaliză, spaimele supreme iscă plăceri pe măsură. Cu cât diferenţa dintre real şi non-real (o entitate diferită de imaginar) e mai mare, cu atât efectul halucinatoriu creşte.

Dezavantajul lecturii provine din faptul că metatextul nu e nici el pe de-a-ntregul credibil. Indicaţiile scenice sunt, prin definiţie, vehicule ale credibilităţii narative ori dramatice. Or, informaţiile furnizate de precizările, sublinierile ori noutăţile oferite de vocea narativă se plasează, adeseori, dincolo de zona plauzibilului. Contradicţia profundă între ceea ce ştim despre personaje şi felul în care ni se înfăţişează acum se constituie, de asemenea, într-o sursă de tensiune şi nesiguranţă. Întregul episod e astfel construit încât bâjbâim în căutarea semnificaţiilor, incapabili să atingem gradul de certitudine în afara căruia înţelegerea raţională nu e posibilă.

În aceste condiţii, lectura trebuie să se resemneze acceptând evidenţa: că exterioritatea are de spus un cuvânt chiar şi în cazul realităţii întoarse spre propria interioritate: „Ce ne arată *Circe* e ceea ce am putea vedea şi auzi dacă totul ar avea relevanţă pentru întâmplările traduse în termeni de văz şi auz, o metodă care exista latent şi în naturalismul capitolelor anterioare" (Kenner, 2002: 345).

Cartierul de noapte, văzut dinspre strada Mabbot, e o ruinătură străjuită de liniile depoului de tramvaie. Casele fără uşi, dărăpănate şi murdare, sunt asemeni unei guri ştirbe şi hidoase. Prost luminată, zona nu e însă şi pustie. În jurul căruciorului cu îngheţată, fiinţe descinse parcă din tablourile coşmareşti ale lui Bosch au în mâini conuri cu o substanţă în

culori respingătoare. Nu lipsesc din acest loc rău famat nici copiii. Deşi nu se vorbeşte cu voce tare – aici se şopteşte ori se şuieră –, un vacarm lugubru domină atmosfera. Un idiot surdomut, „cu ochi holbaţi, cu bale picurându-i din gura strâmbă” dă nota caracteristică peisajului. Ce caută în acest loc nişte oameni preocupaţi mai degrabă de abstracţiuni şi de studiul funcţionării minţii umane e greu de spus. Şi încă mai greu de acceptat.

Şi totuşi, cloaca putridă Nighttown va fi locul unui spectacol în care odoratul respingător al viciului şi aspiraţia sublimă îşi vor da mâna. Cele două fragmente parentetice din debutul capitolului menţionează o listă copleşitoare de fiinţe umane greu clasificabile. Pe lângă idiotul deja menţionat şi bărbaţii şi femeile rahitice care se ceartă, scena introductivă include o pitică („se leagănă pe o frânghie întinsă între gratiile unor garduri”), o siluetă ce doarme şi sforăie printre lăzile de gunoi, un gnom („cotrobăieşte printr-o grămadă de gunoaie”), o băbătie care umple sacul gnomului, un copil cocoşat cu un zmeu de hârtie în braţe, doi vardişti cu pelerine şi bastoane, precum şi o mulţime de siluete nedesluşite.

Se aud zgomote sinistre, ţipete de femei, plânsete de copii şi chiar o farfurie spărgându-se. Într-o încăpere imundă, „o târfă piaptănă de păduchi un copil scrufulos”. Vocea unui personaj cunoscut, Cissy Caffrey, dar într-o ipostază necunoscută, ba chiar improbabilă, dă glas ascuţit unui cântec porcos: „I-am dat-o lui Molly/ Că era mai haioasă/ Laba de raţă,/ Laba de raţă”. Soldaţii Carr şi Compton, familiari şi ei cititorului, îşi aduc contribuţia la culoarea locală „slobozind din gură o salvă de pârţâituri”. O zgripţuroaică (în original, *virago*, adică o femeie bărbătoasă) emite o înjurătură-blestem, iar Cissy Caffrey îşi continuă cântecelul deocheat: „I-am dat-o lui Nelly/ În borta plăcerii/ Laba de raţă/ Laba de raţă”.

Aceasta e bolgia în care descind Stephen (îmbrăcat în negru, motiv pentru care e luat drept pastor – „Way for the parson”) şi Lynch, cu şapca de jocheu „trasă pe ochi”. Vor avea parte de oferte din partea unei proxenete, dar şi de injurii (deoarece vorbea latineşte, Stephen a fost luat drept student la medicină, adică „doar sulă şi niciun sfanţ”). Soseşte şi o altă cunoştinţă de pe plaja Sandymount, Edy Boardman, cu limbajul şi manierele unei prostituate. În timp ce gesticulează cu bastonul, Stephen emite una din judecăţile lui de valoare estetic-filozofice: „Aşa că gestul, nu muzica ori mirosul, are să fie limbajul universal, harul limbilor care să facă vizibil nu înţelesul laic, ci prima entelehie, ritmul structural”.

Contrastul dintre decorul sordid, vulgaritatea atotcuprinzătoare, violenţa (încă) mocnită, presimţită în fiecare

cotlon şi replicile în latină ale lui Stephen îl îndreptăţeşte pe Lynch să descrie cuvintele drept „filoteologie pornozofică”, adică „metafizică de strada Mecklenburgh” (numele uneia din arterele celebre din cartierul „roşu” al Dublinului, rebotezată Tyrone Street, aşa cum se va vedea ulterior). Mânat de avântul retoric, tânărul Dedalus îşi continuă tirada, anunţând totodată destinaţia acestei expediţii în tărâmul păcatului: Georgina Johnson. „Fata popii” e o mai veche cunoştinţă a poetului (în *Scylla and Charybdis*, el îi plăteşte favorurile sexuale cu lira sterlină împrumutată de la George Russell).

Expediţia lui Stephen se desfăşoară în învălmăşeala de zgomote şi murdării populată de cele mai neaşteptate (şi improbabile) personaje. Ca din senin, gemenii Tommy şi Jacky Caffrey se ivesc şi ei printre proxenetele, beţivii şi profesionistele sexului ori muncitorul la drumuri, criţă, a cărui preocupare de căpetenie, pe lângă urletele guturale, e să apese cu „degetul arătător pe o nară” şi să „ejecteze pe nara cealaltă un jet prelung, lichid, de mucilagiu”. O ilustrare, într-adevăr, superlativă a aserţiunilor lui Stephen privind supremaţia gesturilor între limbajele universale…

Acesta e şi momentul apariţiei lui Bloom, „pe sub podul de cale ferată”, „roşu la faţă, gâfâind, înfundându-şi pâine şi ciocolată într-un buzunar al hainei”. Bloom observă un „portret compozit” cu figura lui Nelson, pentru ca imediat – o străfulgerare ce anunţă metamorfozele prin care va trece mai apoi – să zărească într-o oglindă concavă propria imagine deformată: „demultpierdutul nenorocitînamor lugubrul Booloohoom”. Deşi personajul trece mai departe, oglinda îşi continuă jocul deformărilor: din adâncimile ei concave „rânjesc saşii ochii holbaţi şi obrajii bucălaţi ai lui poldygreţosul, prostul şi neputinciosul”. Într-o încercare reuşită de a-şi recupera demnitatea, câteva clipe mai târziu reapare pufăind dintr-o ţigară, cu două pachete, conţinând, unul, „un picior de porc călduţ”, celălalt, „un picior rece de miel, presărat din belşug cu piper”.

În apropierea unui felinar, constată că în partea de sud a oraşului a izbucnit un foc mare. Prima reacţie e de uşurare („Oricum, nu-i la noi”), a doua de speranţă cinică: „O fi casa lui”. Nu se rosteşte niciun nume, dar e limpede la cine se gândeşte Bloom: la Blazes Boylan. Grăbit să-l prindă pe drumarul care se bălăbăneşte prin mulţime, e atins de doi biciclişti care trec claxonând puternic. Momentul e important, pentru că logica narativă realistă sucombă fulgerător: clopoţeii de la bicicletă prind glas, cerându-i imperios să se oprească: „Haltyaltyaltyall”. În ciuda formei onomatopeice, ceea ce auzim e chiar „vocea” clopoţeilor de la bicicletă…

Starea de spirit şi cea fizică ale lui Bloom, la intrarea în Nighttown, sunt decisive pentru înţelegerea a ceea ce va urma. Leopold constată că strada pe care vrea să meargă e „barată" – o indicaţie clară că ne aflăm la limita unui tărâm interzis ori măcar greu accesibil. În plus, personajul simte un junghi dureros, ceea ce-l face să evoce posibilitatea accidentelor de tot felul şi rolul providenţei în existenţa omului. Merge ţeapăn, are un cârcel şi nici cu stomacul nu stă prea bine: „Am mâncat ceva stricat". Toate acestea ar putea fi cauza nebuniei care se va instala în scurtă vreme. Intoxicat – într-un sens care-l depăşeşte pe cel cauzat de alimente sau băuturi –, Bloom „cade" în lumea fantasmelor aproape inanalizabile, începând o călătorie coşmarescă în universul căutătorilor prin gunoaie, ahtiaţilor după sex, tăinuitorilor, asasinilor, turnătorilor şi poliţiştilor aflaţi în misiune.

Cea dintâi „viziune" a lui Bloom e provocată de descoperirea unei „siluete sinistre", „injectată cu mercur negru". E vorba, probabil, de o prostituată în aşteptarea clientelei, însă mintea lui Bloom prelucrează informaţiile, atribuindu-le însuşiri de maximă improbabilitate: femeia poartă sombrero şi vorbeşte în irlandeză. E suficient pentru ca semi-ebrietatul Bloom să tragă concluzia că ar fi vorba de o spioană a Ligii gaelice, trimisă de „înghiţitorul de flăcări", adică de către Cetăţean. Ieşirea din realitate e de scurtă durată, anunţând însă un scenariu în care se aglomerează, ca în piesa lui Strindberg, „o învălmăşeală de amintiri, de experienţe, de fantezii nezăgăzuite, de absurdităţi şi de improvizaţii". Şi tot ca la Strindberg, „se poate întâmpla orice. Totul e posibil şi probabil. Timpul şi spaţiul nu există. […] Personajele se scindează, se dedublează, se multiplică, dispar, se solidifică, se estompează, devin clare. Dar deasupra tuturor acestora domneşte o conştiinţă – aceea a visătorului; iar faţă de aceasta nu există nici secrete, nici nepotriviri, nici scrupule, nici legi. Nu există nici judecată, nici exonerare, ci doar naraţiune" (Björkman, 1912: 24).

De o egală importanţă e menţionarea „suferinţei lunare" (alternativa la aceasta fiind „chestia cealaltă" – adică posibila intoxicaţie alimentară). Ni se atrage în felul acesta atenţia asupra *feminităţii* lui Bloom, a hipersensibilităţii lui, inclusiv a slabei rezistenţe la băutură: vorbind despre Stephen, el afirmă, ca şi cum ar fi ştiut-o din propria experienţă, că „a doua băutură te dă gata". Părăsirea imediatului şi plonjarea în tărâmul fantasmagoric populat de monştri, imagini macabre şi dorinţe scelerate e explicabilă, aşadar, prin starea de uşoară beţie de care e cuprins în momentul când traversează linia tărâmului scăldat în păcat al Oraşului Noptatec.

Ruptura decisivă între lumi poate fi identificată cu uşurinţă. Ea se petrece imediat după ce Tommy şi Jack Caffrey se ciocnesc de Bloom (prezenţa celor doi copii acolo e cu totul improbabilă!) şi de undeva, dinspre gunoaie, apare amuşinând un câine. Funcţia psihopompă a animalului canin e bine cunoscută în studiile mitologice. Mesager al morţii, al infernului, al subteranei, el este adeseori echivalentul unei divinităţi htoniene. Moartea şi sexualitatea sunt prezente în egală măsură în simbolul acestui animal, pe care psihanaliza şi studiile cognitive l-au recuperat atunci când au abordat conceptele de inconştient şi de subconştient. El se leagă în mod direct de rădăcini, de origini, astfel încât primele personaje care i se înfăţişează lui Bloom sunt propriii părinţi, Rudolf şi Ellen Bloom.

Nu e o reîntâlnire plăcută pentru personaj: tatăl îi reproşează, într-un crescendo isteric, faptul că e cheltuitor, că şi-a părăsit casa părintească şi pe „Dumnezeul părinţilor", adică pe Abraham şi Iacob, că s-a îmbătat şi, în adolescenţă, a venit murdar din cap până-n picioare, rănit şi că, în general, se complace în plăcerile dubioase ale ne-evreilor (*goim nachez*). Invocată de soţ, Ellen Bloom se înfăţişează şi ea instantaneu, în costumaţie de paiaţă. La vederea fiului („O, binecuvântatule Mântuitor, ce i-au făcut!") e gata să leşine.

Situaţia lui Bloom se agravează prin apariţia altui personaj, a cărui voce pătrunzătoare îl sperie: e însăşi Molly, ivită „pe fundul unui miraj cu curmali", „îmbrăcată în costum turcesc". Are faţa acoperită cu un voal şi i se văd doar „ochii mari negri şi părul ca pana corbului". Recunoscându-şi soţia, se îndreaptă spre ea ca spre o salvare, adresându-i-se cu numele de alint. Replica impozantei femei îl aruncă în braţele disperării: „Nu zău? Doamna Marion de acum încolo, dragul meu om". Pentru a-şi desăvârşi execuţia, Marion invocă două cuvinte ale „talismanului iubirii" din *The Wandering Rocks* („nebrakada feminimum" – adică „feminitate binecuvântată"). Cuvintele au forţa unei incantaţii magice, fiind însoţite de semnul exclamării, obligându-l pe Bloom să se transforme în sclavul absolut al tiranicei femei. Dar atitudinea acesteia continuă să fie la fel de dispreţuitoare, în ciuda scuzelor infantile ale lui Bloom, adaptând necesităţilor sadice ale momentului o replică a Zerlinei din *Don Giovanni*: „Ti trema un poco il cuore?".

Odată lansaţi pe pista halucinaţiilor, acestea se vor aglomera galopant, imposibil de reprodus altfel decât prin citate *in extenso*. Într-o suită dictată de prezenţa în pagina de carte, ele se vor bucura de o atenţie mai mare sau mai mică, de o lungime ori scurtime dictată de capriciul memoriei şi

întâmplării. Realitatea şi imaginarul alternează *ad libitum*, în calupuri variabile ca dimensiune, cu semnificaţii, la rândul lor, majore ori minore. Secvenţele din noaptea lui 16 iunie 1904 – ca, de pildă, oferta unei proxenete: o „prospătură" de cincisprezece ani la numai zece şilingi; când Bloom priveşte în direcţia indicată de codoaşă, o vede pe Bridie Kelly, fata cu care făcuse pentru prima oară dragoste – sunt imediat completate de o altă prezenţă, imaginară, de data aceasta: cea a lui Gerty MacDowell, care se apropie şchiopătând. Ea îi arată o cârpă însângerată, dovada deflorării (imaginare), acuzându-l de imoralitate. Gerty mai întâi îl urăşte, apoi îi mulţumeşte pentru „ceea ce i-a făcut".

Dintr-un alt ungher al memoriei se iveşte doamna Breen, cândva iubita lui Bloom. Într-un crescendo mai degrabă macabru, vechea pasiune se redeşteaptă, iar cuplul se avântă în evocarea unor scene fierbinţi. Sunt rememorate întâmplări pline de echivocuri sexuale, dar şi de o dureroasă nostalgie. Ivit pentru o secundă, Alf Bergen evocă inscripţia misterioasă *U.p.: up*, care-l înnebunise pe soţul doamnei Breen. Aceasta dispare în scurtă vreme, rostind un lung şir de *da*-uri ale acceptării. Epuizat de retrăirea acestor păcate, Bloom îşi pune problema retragerii din cartierul rău famat: „Mi s-a cam muiat şira spinării. Să merg mai departe, să mă întorc? Absurd mai sunt şi eu. Bani aruncaţi. Un şiling şi opt pence risipiţi. (*Câinele de pripas îşi împinge un bot rece şi lipicios de mâna lui, dând din coadă*.) Ciudat cum se ataşează de mine. Chiar şi potaia aia oribilă astăzi".

În alternanţa de planuri reale şi imaginare, câinele se dovedeşte a fi dulăul violent al Cetăţeanului, Garryowen. Pentru a-l îmblânzi, Bloom îi dă de mâncare pachetele de carne cumpărate la intrarea în cartierul de noapte. Secvenţa este un exemplu strălucit al combinaţiei de „ironie empirică" şi de „aporie infrastructurală" (Valente, 1995: 215), caracteristică întregului demers. Personaje cunoscute sau necunoscute (dar şi nişte cununi vorbitoare şi pescăruşi care participă la dialog) se aglomerează pe aceeaşi scenă, provocându-i primul moment de spaimă reală: legitimat de vardişti, Bloom dă din greşeală cartea de vizită aflată în pălărie, ceea ce conduce la acuzaţia de vagabondaj nocturn. E o răbufnire a sentimentului de vină care l-a însoţit întreaga zi. Martha Clifford, într-o postură suprarealistă, îi reproşează comportamentul nedemn faţă de ea. Speriat, Bloom pretinde că e altă persoană – anticipând astfel radicala negare de sine, pregătită de o treptată renunţare la identitatea reală. Philip Beaufroy, scriitorul cunoscut din capitolul *Calypso*, colaborator la *Titbits*, descins şi el în toiul încăierării verbale cu vardiştii, îl aude pe Bloom pretinzând că

e „scriitor-jurnalist”. El atinge un alt punct nevralgic al lui Bloom: absenţa studiilor universitare. Acuzat de acest lucru (dar şi de abjecţie şi descompunere morală), Bloom se apără invocând „universitatea vieţii” – sugerând astfel că are suficiente studii pentru a-şi da seama că ceea ce produce Beaufroy este „artă proastă”.

Transformat în instanţă judiciară, grupul vardiştilor o convoacă printr-un aprod pe Mary Driscoll, „o servitoare cam şleampătă”. Fostă cândva fată în casă, îl acuză pe Bloom că a încercat s-o seducă. Ulterior, e învinuit că, făcându-i-se rău, a vărsat într-o găleată. J.J. O’Molloy, în chip de avocat, îl apără dând vina pe starea lui socială umilă, de emigrant, încercând să-l scape de pedeapsă invocând nebunia, dar şi originile lui mongole… La auzul acestor cuvinte, Bloom ia o nouă înfăţişare: „desculţ, cu guşa umflată ca un porumbel, în veston şi pantaloni de gunoier, cu degetele de la picioare întoarse în sus cu umilinţă, deschide nişte ochi de cârtiţă şi priveşte năuc în jur”, regresând în copilăria unui copil care cerşeşte.

Înfăţişarea şi îmbrăcămintea personajelor (mai ales ale lui Bloom) se schimbă cu viteză uluitoare. Totul se petrece însă la vedere, după logica dominaţiei exteriorităţii asupra interiorităţii. În funcţie de limbaj şi idei, cel care vorbeşte e fie un umil cerşetor (aşa cum fusese şi Bloom cu doar câteva minute înainte), fie îmbrăcat în „costum de gală”, când începe să papagalicească limbajul elevat-pompos al avocatului. Procesul lui Bloom se extinde însă: mai multe doamne de bună condiţie îl învinuiesc pe acest „Don Juan plebeu” că a expediat „scrisori indecente” şi fotografii erotice. Mai mult, e acuzat de practici copro-masochiste: le implora, aşa cum susţine una dintre femei, să-i mânjească „scrisoarea într-un mod cu neputinţă de repetat, să-l pedepsesc cum merită din plin, să-l încalec şi să-l călăresc, să-i aplic cea mai nemiloasă flagelare cu biciul”.

Corul acuzatorilor se amplifică prin apariţia fiecărui nou personaj provenit din trecutul lui Bloom. O scurtă descindere în real, provocată de apariţia lui Zoe Higgins, „o prostituată tânără, în combinezon verzui”, îl salvează, pe moment, de tirurile psihologice la care e supus – inclusiv discuţia cu mortul Dignam sau cu spiritul lui. Zoe îl anunţă că Stephen s-a refugiat în interiorul casei de toleranţă, împreună cu Lynch. Ne aflăm în casa Bellei Cohen, bătrâna codoaşă care „e la treabă şi ea în noaptea asta, cu veterinarul, ăla de-i dă ponturile, care-i dă toţi câştigătorii şi-şi scoate şi ea aşa banii pentru băiatul ei la Oxford”. Zoe nu se mulţumeşte doar să vorbească, ci îl pipăie pe Bloom „pe coapsa stângă”, abordându-l direct: „Cum stai cu nucile?”. Pe un ton firesc, ca într-o conversaţie de

salon, Bloom replică oferindu-i detaliile tehnice: „Pe partea cealaltă. Curios că le ţin pe dreapta. Sunt mai grele, după câte mi se pare. Un caz la un milion, după cum îmi spune croitorul meu, Mesias”.

Printr-un gest de prestidigitator, Zoe îi extrage din pantaloni cartoful-talisman: se speriase pentru o clipă că potenţialul client ar avea şancru tare. Ţinând seama de faptul că pe prostituată o chema în realitate Ellen Higgins, adică numele de fată al mamei sale, dimensiunea psihanalitică a întâlnirii e mai mult decât relevantă. Prinzând curaj, Bloom sugerează că nu s-ar da înapoi de la o partidă de sex oral („Gura poate fi mai bine folosită pentru altceva decât pe-un tub de iarbă urât mirositoare”). Întregul episod demonstrează, de altfel, cum libera asociere a cuvintelor „expediază naraţiunea în cele mai neaşteptate direcţii, conferind cuvintelor puterea de a se mişca şi de a modifica alte lanţuri de cuvinte” (Mahon, 2009: 122). Încurajat de atenţia acordată de Zoe, luându-şi revanşa faţă de neîncrederea părinţilor în steaua lui, Bloom ajunge instantaneu lord primar al Dublinului şi o stradă e botezată cu numele lui. Outsiderul devine fulgerător vedetă, fiind aclamat de mulţimi de cetăţeni. Dar gloria e curmată repede: aşa cum se întâmplă în politică, iubirea electoratului e de scurtă durată şi capricioasă.

Componenta paranoică a personajului e pusă în evidenţă de limbajul hiperbolic şi de acţiunile extravagante la care se dedă – între altele, după modelul lui Caligula, îşi decretează armăsarul drept Mare Vizir Ereditar, botezându-l Copula Felix. O repudiază, aşa cum procedau uneori împăraţii romani, pe „fosta soţie”, preferându-i-o lui Molly pe „prinţesa Selena, splendoarea nopţii”. Lunatic până în cele mai intime fibre, el ajunge, totuşi, cel mai mare reformator din lume, impresionând prin splendoarea fizică şi mai ales prin „fruntea de gânditor”. Sub numele Leopold Întâiul, Bloom dobândeşte şi nemaiauzita postură de „împărat-preşedinte şi de rege prezident, serenitatea sa potentă şi putincioasă, conducătorul acestui tărâm”. Însuşi John Howard Parnell îl îmbrăţişează, ridicând stindardul regal şi recunoscând în el „succesorul faimosului meu frate”. Irlanda e ridicată la rangul de „ţară făgăduită a strămoşilor noştri comuni”, adică a celţilor şi a evreilor. Drept răspuns, Bloom arată mulţimii „că poartă ciorapi verzi”, culoarea minunatei ţări Erin.

Într-un crescendo vizionar, Bloom anunţă secolul de glorie al Irlandei, „noua eră” a cetăţii de aur pe care o va construi, un nou Ierusalim numit Bloomusalem, într-o „Nouă Hibernie” a viitorimii. Contopite într-un talmeş-balmeş milenarist, visele lui Bloom sunt denunţate de Bărbatul în

macferlan, care iese din subpământuri printr-un chepeng şi avertizează mulţimea extaziată şi muribundă în acelaşi timp: „Să nu credeţi o vorbă din ce spune. Omul acesta este Leopold M'Ferlan, incendiatorul notoriu. Adevăratul său nume e Higgins".

Utopia lui Bloom se metamorfozează rapid într-o distopie: autocratul adulat de populaţie devine un despot, epuizând întreaga recuzită a dictatorilor care încearcă să se menţină la putere, de la ameninţare la pomeni date populaţiei. Cadourile lui Bloom au însă aerul burlesc al unui iarmaroc populat cu oameni nebuni: „Medalii comemorative, pâini şi peşti, insigne ale unor societăţi de temperanţă, ţigări de foi scumpe Henry Clay, oase de vacă gratis bune de supă, prezervative de cauciuc, în plicuri sigilate, legate cu fire de aur, caramele cu unt, bomboane cu ananas, *billets doux* în formă de tricorn, costume de-a gata, cutiuţe cu mâncare de carne, sticle cu dezinfectant Jeyes, bonuri de cumpărare, indulgenţe valabile 40 de zile, monede false, cârnaţi de porc hrănit cu lapte, bilete de favoare la teatru, tichete sezoniere valabile pe toate liniile de tramvai, lozuri la loteria regală ungară înfiinţată prin privilegiu special, ediţii ieftine din cele douăsprezece mai proaste cărţi din lume…".

Această revărsare de „gratuităţi", benevolenţa afişată de Împăratul-preşedinte-rege faţă de supuşi, gingăşia arătată copiilor şi blândeţea faţă de văduve, flirturile cu chelneriţele, iertarea datoriilor lui Joseph Hynes, care trebuia să-i înapoieze trei şilingi, au, pe termen scurt, efect – până şi cetăţeanul e „sugrumat de emoţie" în faţa personalităţii covârşitoare a lui Bloom şi „îşi şterge o lacrimă cu fularul" (verde şi el, desigur!). Despotul profită pentru a institui, pe fondul lecturii solemne a unor cuvinte în ebraică, un Tribunal al Conştiinţei în care „Maiestatea sa foarte catolică" împarte dreptatea în aer liber. Prin faţa lui se perindă, în cauze reale sau absurde, Nosey Flynn, J.J. O'Molloy, Pisser Burke, Joe Hynes, Larry O'Rourke, Ben Dollard, Crofton, Alexander Keyes, O'Madden Burke, Lenehan, părintele Farley, baba Grogan şi mulţi alţii, aflaţi la bunul plac al atotputernicul stăpân al vieţii şi morţii pe tărâmul Irlandei.

Arborele genealogic al lui Bloom e stabilit de însuşi nunţiul papal, Brini, care-i înşiruie toţi strămoşii, într-o devălmăşie nu doar anacronică, ci şi etnică, începând de la Moise şi apropiindu-se de locuitorul de pe strada Eccles prin Vingtetunieme care „îl născu pe Szombathely şi Szombathely îl născu pe Virág şi Virág îl născu pe Bloom". Totodată, apar primele semne ale nesupunerii. O mână moartă scrie pe zid „Bloom e un tâmpit", iar corul contestatarilor se îngroaşă şi,

totodată, ameninţările („Bateţi-l cu biciul!”), însoţite de dezvăluiri privind anumite practici sexuale ruşinoase în diverse locuri publice. Odată spulberate plăsmuirile despre mărirea socială, Bloom revine la bordel, unde îl întâlneşte pe Stephen. În ciuda posturii jenante, tânărul poet şi filozof îşi continuă tiradele savante, cu exemple din mitologie, filozofia timpului şi religie. Profetul Ilie pogoară din înalturile cerului, restabilind ordinea şi anunţând, totodată, ora: era 12 şi 25, adică se trecuse în ziua de 17 iunie 1904.

Contrastul dintre ceea ce vedem şi concepţiile pur teoretice ale lui Stephen (potrivit acestuia, identitatea e experienţa teologică a întâlnirii cu sinele) reprezintă, cel puţin în acest capitol, baza unei viziuni duale, a confruntării nemiloase dintre înălţimea spirituală şi realitatea infestată de obsesia carnalităţii agresive. Imaginea lui Shakespeare văzut de Stephen şi Bloom într-o oglindă a bordelului, fără barbă, cu faţa lividă, încornorat, este sinteza acestei situaţii în care spiritualitatea a fost copleşită de asaltul instinctelor primare.

O secvenţă memorabilă e cea reprezentată de lecţia de sexologie predată de bătrânul Lipoti Virág din Szombathely, bunicul lui Leopold. Acesta „cade cu repeziciune prin horn”, are nişte „picioroange stângace trandafirii”. Personaj suprarealist, Lipoti e „înfofolit ca un cârnat în mai multe paltoane şi poartă pe deasupra un macferlan cafeniu sub care strânge la piept un sul de pergament. În ochiul stâng îi fulgeră monoclul lui Cashel Boyle O’Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell. Pe cap îi stă cocoţată coroana unificării egiptene. Peste urechi i se înalţă câte o pană de gâscă”. Portretul ar fi făcut deliciul avangardiştilor. Sub el se ascunde un moralist cinic, un observator smintit al decăderii moravurilor şi un judecător nemilos. El sancţionează într-un limbaj lejer – când nu de-a dreptul porcos – deviaţiile de la buna-cuviinţă descoperite în bordel.

Cinic şi insinuant, Lipoti Virág se dezlănţuie într-un discurs exortativ, îndemnându-şi nepotul să asedieze frumuseţile ce-i stau la îndemână, fără a evita vreuna din perversităţile pe care o minte experimentată şi dedată rafinamentelor sexuale le va fi trăit şi imaginat – cu incursiuni inclusiv în zona zoofiliei. Lucrurile luaseră o turnură deşucheată încă din momentul când „dr. Mulligan” îl denunţase pe Bloom ca fiind „un bisexual anormal” şi că are vagin. Dr. Mulligan reia una din acuzaţiile din capitolul *Cyclops*, unde Cetăţeanul se îndoise de bărbăţia lui Bloom, iar naratorul nenumit îl califică drept „un fel de corcitură” care sentinde în pat o dată pe lună, cu dureri de cap, „ca orice târfă când îi vine perioada”. Evoluţia firească a lucrurilor face ca în

scurt timp Bloom, acest „bărbat femeiesc", să rămână însărcinat şi să dea naştere unui copil. Însuşirea de a-şi transforma sexul e importantă în economia libidinală a capitolului: drept dovadă, ea va fi din nou evocată în discuţiile cu Bella Cohen. Ca echivalent mitologic, Bloom dobândeşte şi ceva din profilul lui Tiresias.

Grandioasă şi abjectă, fascinantă şi respingătoare, multicoloră şi neruşinată, sublimă şi abominabilă, transformarea lui Bloom în femeie e un triumf al hidoşeniei. Anunţată de un metatext ce trimite, parcă, la teatrul lui Strindberg, scena – cea mai întinsă a episodului – e premersă de o secvenţă decupată din filmul expresionist german: „Bella îşi lasă piciorul la pământ. Bloom îşi ridică încet capul. Faţa ei mare, privirile ochilor îl izbesc drept în frunte. Ochii lui se fac tulburi, mai întunecaţi, înconjuraţi de pungi, nasul i se îngroaşă". Transformarea lui Bloom în femeie e anticipată de metamorfoza Bellei Cohen în bărbat. Acuzaţiile aberante, absurde, monstruoase adresate de aceasta sunt parte a unui protocol sado-masochist desfăşurat după toate regulile artei. Umil, complet lipsit de şira spinării, Bloom îşi acceptă identitatea feminină, coborând la galop trepte pe scara evoluţiei/involuţiei speciei umane. Blooma nu vorbeşte, ci „behăie", nu umblă ci „se târăşte", „schelălăie", „geme", „urlă". Sub povara violenţei fizice, îşi pierde orice urmă de voinţă, se supune docil şirului de perversiuni sexuale inspirate de *Venus în blană,* romanul lui Sacher-Masoch.

Numărul schingiuitorilor creşte în progresie geometrică, iar Blooma suportă cele mai abjecte ameninţări şi torturi imaginabile. Femeii-bărbat Bello i se alătură prostituata Florry, apoi un personaj abstract numit Păcatele Trecutului, diverşi bărbaţi care frecventează bordelul, Văgăuna Somnoroasă, Circumcişii, Nimfa, Cipreşii, Zilele Fericite, Ecoul, Cascada, Viţelul Timpuriu, Muma Momâii, Nasturele, plus diverse voci şi personaje deja cunoscute (consilierul Nannetti, John Wise Nolan etc.), ba chiar şi Milly, care deplânge îmbătrânirea tatălui ei. Denunţat pentru păcatele reale ori imaginare, Blooma recunoaşte toate învinuirile, spre dispreţul împilatorilor săi: „Mori şi du-te dracului dacă mai ai cât de puţină decenţă sau demnitate sau simţ al dreptăţii în tine. Îi dau eu vin negru bătrân să te tot ducă până-n iad şi înapoi. Semnează-ţi testamentul şi lasă-ne nouă toţi bănuţii pe care-i mai ai. Şi dacă n-ai deloc, vezi şi fă dracului rost de ceva, fură, descurcă-te. Te îngropăm în pivniţa din grădină unde ai să fii mort şi spurcat laolaltă cu bătrânul Cuck Cohen…"

Regenerarea se produce la fel de violent, prin părăsirea Infernului de către Bloom, redevenit bărbat. Smulgându-se

coşmarului, trezit la realitate, el preia iniţiativa şi apelează la descrieri care de care mai deşucheate: „lungă-n dinţi şi cu păr cât prisoseşte", „ochi serbezi ca vulpea împăiată", „l-am văzut pe-al tău, peşte de bordel rău, vânzător de sfrinţie şi alte zemuri". Mai mult, Bloom încearcă să-şi recupereze de la prostituata Zoe cartoful-talisman. Gestul echivalează cu dobândirea unei noi identităţi, cu salvarea din bolgia unde îl târâseră acuzatorii săi.

Un moment încărcat de semnificaţii priveşte intervenţia directă a lui Bloom în negocierile dintre Stephen şi prostituate. El reprezintă asumarea paternităţii într-un mod direct: îşi arată grija faţă de felul în care tânărul exaltat înţelege să-şi risipească puţinii bani. El se oferă să-i păstreze, pentru a nu cheltui la bordel „mai mult decât trebuie", adică pentru toţi trei – pentru el, pentru Lynch şi pentru Bloom – şi încearcă să-i obţină ceva de mâncare. Stephen e însă preocupat de cu totul alte chestiuni, legate de suferinţele trecutului: ochelarii sparţi de acum sunt ecoul dureros al episodului din *A Portrait of the Artist*, în care Stephen s-a remarcat pentru prima oară prin curaj şi demnitate, iar jocul cu chibritul aprins, cu fasciculele de lumină mai apropiate sau mai îndepărtate e o manifestare ludică a „ineluctabilei modalităţi a vizibilului".

Stephen scurtcircuitează proiecţiile coşmareşti în mijlocul cărora a fost prins Bloom, contrapunându-le o viziune a paradisului plăcerilor amoroase: „Mii de locuri de distracţie şi cheltuială pentru serile dumneavoastră cu doamne frumoase care vând mănuşi şi poate şi altceva poate inimile halbe de bere localuri chiar la modă foarte excentrice unde mulţime de cocote minunat gătite cam ca prinţesele dansează cancan şi când intri acolo clovnerii pariziene ceva extra îndrăzneţ ca pentru domni burlaci străini ca şi cum ai vorbi stricat englezeşte şi sunt mult mai pricepute în chestii de-astea dragoste şi senzaţii voluptoase. […] Toate femeile şic şi care la venire pline de modestie odată se dezbracă şi ţipă de plăcere să vadă omul vampir cum se desfrânează cu călugăriţa proaspătă tânără cu *desous troublants*".

Mintea lui Stephen continuă să facă asociaţii din cele mai bizare, potenţate de starea avansată de ebrietate. Imaginea vulpii care şi-a îngropat bunica îl conduce, prin jocul asociaţiilor, la identificarea târfei lui favorite, Georgina Johnson (despre care crede acum că e „moartă şi măritată"), cu propria lui bunică. La fel i se întâmplase lui Bloom, care făcuse o echivalare de acelaşi fel, pornind de la faptul că Zoe Higgings era şi numele purtat de bunica lui… Această complicată relaţie psihanalitică stârneşte din nou dorinţele lui Bloom, care se vede însă exclus din cercul amorului, deoarece

Zoe preferă să râdă şi să şoptească împreună cu Florry. Aproape firesc, gândul îi zboară la ceea ce se întâmplă între Molly şi Boylan, adică la excluderea definitivă din jocul amoros. Împingând suferinţa la insuportabil, Bloom şi-l imaginează pe Boylan lăudându-se cu aventura pe care o avusese. Tolănit pe-o banchetă, „cu o floare roşie între dinţi", Boylan îi oferă, drept dovadă, lui Lenehan să-i miroasă degetul arătător, care păstrează mirosul vaginului lui Molly. Un miros de „homar cu maioneză", după cum decretează, încântat, Lenehan.

Adâncit în contemplarea acestei situaţii, Bloom se vede în postura exclusului universal. Devine servitor în propria casă, invitându-l pe amantul soţiei în budoar şi acceptând din partea acestuia un bacşiş. Molly e, pentru soţul-lacheu, Madam Tweedy, iar Boylan e identificat cu Raul, personajul din *Plăcerile păcatului*, pe care senzuala doamnă Bloom îl întâmpină languros, în timp ce iese „plescăind" din vană: „Dragul meu, vino şi mă şterge. Sunt goală-goluţă. Doar cu pălăria mea nouă şi buretele de frecat". Lui Bloom, Marion îi atribuie doar postura de „codoş", de „idiot cu bale la gură", rezervându-i plăcerea de a se „bate singur cu biciul". Nici Boylan nu-l tratează mai bine: „Poţi să-ţi pui ochiul la gaura cheii şi-n vremea asta să te joci cu tine singur până trec eu prin ea de câteva ori". Umil, Bloom acceptă rolul de voyeur, oferindu-se chiar să cheme câţiva prieteni să admire isprăvile sexuale ale cuplului. Nu ezită să pună la dispoziţia amorezilor „vaselină", „flori de portocal" şi „apă călduţă". Apoi, în focul încleştării sexuale, Bloom se luptă cu propria aţâţare, dar şi oroare, însoţind actul sexual gata să atingă climaxul. Scena e bazată pe o sugestie shakespeariană (faimosul „Show! Show! Show!" din *Macbeth*), îmbogăţită cu dorinţa de a-şi asuma propriul voyeurism: „Arată! Ascunde! Arată! Brăzdeaz-o! Mai mult! Dă-i drumul!".

Amestecul de psihanaliză şi vodevil, care e o marcă a întregului text, atinge aici apogeul. Convocat, ca specialist în încornorare, William Shakespeare nu e decât copia palidă a unei apariţii „fără barbă", cu trăsături ţepene, ca „într-o paralizie facială". E semnul că am trecut de culmea acestei nopţi coşmareşti şi că întâmplările care vor urma, inclusiv conflictul aproape contondent dintre Stephen şi soldaţii Carr şi Compton, ţin de încercările de a recupera, dacă nu realitatea în întregul ei, măcar segmente relevante din experienţa zilei ori a trecutului semnificativ pentru starea – deplorabilă, disperată, decăzută – a protagoniştilor. Lunga listă a celor care îl urmăresc pe Bloom în încercarea lui disperată de a evada din ţinutul demenţei sexuale alcătuieşte catalogul unei umanităţi

care şi-a pierdut busola etică, acceptând să fie parte în procesul accelerat de disoluţie morală şi socială.

Evadarea din Cartierul Noptatec sugerează, prin caracterul ei ascensional, de părăsire a labirintului subconştient, o apoteoză. Fericit, împăcat că a reuşit să-l scoată pe Stephen teafăr din lumea ispitelor (Bloom nu e conştient de partitura pe care i-o distribuie tânărul poet, cea de vampir şi de panteră neagră), îşi activează însuşirile paterne: îi descheie lui Stephen nasturii de la vestă, să poată respira mai uşor, îl curăţă de murdăria acumulată în zbuciumatele ore petrecute în cartierul târfelor, se asigură că nu i-au dispărut banii şi respiră uşurat că, „oricum, nu e rănit". Şi-o aminteşte pe mama lui, o domnişoară Ferguson – acelaşi nume ca al unei fete pe care-o iubise în adolescenţă. Înconjurat de întunericul nopţii, rosteşte cuvintele jurământului masonic, pe când pe zidul întunecat „apare încet o siluetă, un băieţaş de unsprezece ani răpit de zâne, răpit de ele, înlocuit în leagăn, îmbrăcat în costumaş Eton cu pantofi de lac şi o cască mică de bronz, ţinând în mână o carte".

Copilul e, firește, Rudy, tăcut, privind printre oameni şi lucruri. Are în mână un baston de fildeş, iar din buzunarul de la piept scoate capul un miel mic: un Isus-copil, inocent şi fascinant. Copilul citeşte de la dreapta la stânga, aşa cum o pretinde scrierea ebraică. Paternitatea mistică e gata, în felul acesta, să fie transferată maturului-copil de alături, Stephen Dedalus, fiu plin de însuşiri admirabile, pe care acum, în ceasul adânc al nopţii, pare să le intuiască un singur om. Prin fiu, relevat de cea mai puternică însuşire a evreilor („poporul cărţii"), Bloom dobândeşte atributele ocultatei sale origini. Tăcut „maestru de taină", el rămâne, parcă pentru eternitate, cu degetele la buze, pecetluind un secret a cărui confirmare o primeşte în cel mai nepotrivit dintre locuri: în groapa unde păcatul, viciul şi violenţa alcătuiesc singura triadă la care oameni precum Leopold Bloom pot avea acces imediat.

Referindu-se la tehnica dezvoltată de Joyce în ultimele două romane, *Ulysses* şi *Finnegans Wake*, Guy Davenport identifica în privinţa cărţii din 1922 o particularitate verificabilă în capitolul *Circe*: „*Ulysses* îşi proiectează în mod transparent toate imaginile asupra altor imagini, care, la rândul lor, se aşază în teancuri deasupra altor imagini. Pentru a le citi, trebuie să învăţăm să suferim ca imaginea ridicolă să se reveleze în tragic, miticul în trivial, ironicul în tristeţe. Nu citeşti *Ulysses*, ci priveşti cuvintele. Lectura e posibilă doar după ce ţi-ai însuşit metoda lui Joyce şi poţi împărtăşi alături de el suferinţa tragică şi furia comică prin care modifică toate cuvintele" (Davenport, 1981: 288). Două lucruri sunt

aplicabile îndeosebi episodului *Circe*: lectura ca luare în posesie vizuală a textului şi „furia comică". Într-adevăr, *Circe* excelează atât în ceea ce priveşte grafismul paginii, cât şi în uluitoarea încărcătură de energie ludică, programată să explodeze la fiecare replică ori descriere.

Încercările de mai sus de a face un „sumar" a ceea ce se întâmplă efectiv sunt, din acest motiv, sortite ridicolului: nu poţi reduce la un proces-verbal ceea ce este, în esenţa sa, multiplicarea ironic-sarcastică a unei viziuni cinice şi resemantizare a unui set de simboluri ce păreau sortite uitării. „Furia comică" intră, desigur, în coliziune cu paralizia care cuprinsese Irlanda, apoi Dublinul, pentru a transforma în gheaţă sentimentele cândva fierbinţi ale cuplului de la numărul 7 al străzii Eccles. Majoritatea covârşitoare a întâmplărilor la care avem acces direct, ca într-un teatru cu un singur spectator – cititorul –, dar cu mii de variante, transgresează nu doar logica de până în acel moment a naraţiunii, ci şi logica realului. Doar coşmarul, doar aducerea la suprafaţă a tot ceea ce părea de nemărturisit şi nemărturisibil ajută la înţelegerea întâmplărilor. Or, o astfel de dez-pieliţare a corpului şi a minţii se putea face doar în formula maximei simplităţi literare: aceea în care cuvântul ajunge instantaneu la destinatar, iar gesturile au pregnanţa unor trâmbiţe ce anunţă o veselă, macabră apocalipsă.

În ce constă aşadar metoda întrebuinţată de Joyce pentru a pune în scenă această bizară *dream-play*? Ea nu este – şi nu poate fi – diferită de modelul general al romanului. Odiseu ni se înfăţişează, în lumea modernă, sub aparenţa unui individ oarecare, aparţinând clasei de mijloc a Irlandei de la începutul secolului al XX-lea. Aşadar, Bloom e *cealaltă* identitate a lui Odiseu. Chiar dacă, aparent, eroul din Antichitate iese sărăcit, împuţinat prin reîntruparea joyceană, în realitate lucrurile stau invers. Prin forţa de impact a cărţii autorului irlandez, el nu are decât de câştigat. „Umilirea" lui Odiseu se dovedeşte astfel a fi o extraordinară şansă de a-şi dovedi capacitatea de reinventare, de supravieţuire într-un context radical diferit faţă de cel iniţial.

Mergând pe această logică, se poate pune întrebarea: dar care *cealaltă* faţă a lui Bloom? Cele paisprezece capitole anterioare consolidaseră profilul unui Bloom prudent, cumsecade, împăciuitor, tentat de aventură, dar speriat de consecinţele ei. El are scurte, dar imediat reprimate încercări de a-şi depăşi condiţia social-psihologică. Capitolul *Circe* este, din această perspectivă, revanşa acordată protagonistului, trecerea probei de foc în urma căreia dobândeşte dreptul de a-şi afirma personalitatea profundă. Bloom mai fusese umilit, pe

parcursul zilei, de câteva ori. Era însă vorba de umiliri ce veneau din exterior. Niciunul din atacurile la demnitatea umană nu avusese, nici pe departe, forţa şi expresivitatea umilinţelor la care se expune de bunăvoie, dând frâu liber unei imaginaţii care evoluează între maladiv şi atroce.

Metoda joyceană impune cu necesitate o ruptură faţă de modalităţile experimentate în capitolele anterioare. E însă o necesitate de ordin psihologic, nu narativ. Dezlănţuirea simţurilor din *Circe* diferă de nenumărate alte secvenţe anterioare mai degrabă prin frecvenţă şi intensitate decât prin calitate. Atingând apogeul, ele închid un cerc – acela al odiseei matrimoniale a lui Bloom. Mai sincere, mai directe, mai imprudente, mărturisirile „imaginare" ale personajelor sunt identice cu cele suferite ori intuite pe parcursul zilei. E adevărat, intensitatea e amplificată la cote insuportabile, antrenând şi o seamă de elemente ce ne îndreptăţesc să vorbim şi despre o componentă paranoică a discursului. Ambiţia protagonistului de a crea un New Bloomsalem e doar vârful aisbergului de frustrări şi patimi ce colcăie sub aparenţa banalităţii, a plictisului şi a catalepsiei morale în care vieţuiesc personajele.

O altă explicaţie a acestei metode ţine de intuiţia lui Joyce legată de prestaţia pasageră a unor personaje. Unele dintre ele sunt cunoscute din *Dubliners* ori *A Portrait of the Artist* (ca să nu mai menţionăm *Stephen Hero*), dar, din diverse motive, nu le-a fost alocată, în *Ulysses*, o partitură prea amplă. Accesul la subconştient nu va mai avea aspectul unei forări, ci al unui evantai deschis în adâncimile minţii umane. În plus, fiecare dintre aceste personaje poate astfel beneficia de propriul „moment de glorie". Ele au posibilitatea să-şi dezvăluie însuşiri ori să întrupeze momente şi ipostaze necunoscute dintr-o biografie mai complexă decât cea dezvăluită anterior.

Nu trebuie pierdută din vedere nici polemica implicită cu genul de teatru practicat în jurul lui 1900 în Irlanda: unul idealizant şi predictibil, dominat de teme naţionaliste şi de exaltarea virtuţilor eroice. Joyce îi opune o variantă acut contestatară, din care nu lipsesc excesele de comportament şi de limbaj, unele dintre ele redate într-un lexic explicit pornografic. Folclorul celtic (atât de drag lui Synge şi Yeats, precum şi promotorilor teatrului Abbey) este înlocuit cu folclorul de mahala. Expresiile fruste, în doi peri, şi aluzia porcoasă iau locul vorbirii rafinate ce ţinteşte comunicarea de la suflet la suflet. Umanitatea declasată din Nighttown e alcătuită din indivizi în călduri, din târfe hrăpăreţe şi din dezmoşteniţi ai sorţii (cerşetori, vagabonzi, estropiaţi etc.). Cu toate acestea, e o lume organică. Intruziunea personajelor din

zona „civilizată” e de natură să declanşeze un anumit şoc. Or, modalitatea de reprezentare nu e decât în aparenţă visul: în esenţă e vorba de un *tratament halucinatoriu*, de fractura violentă dintre materialitate şi reprezentarea onirică.

Există şi o explicaţie de natură psihologică privitoare la tehnica lui Joyce: în acest episod, forma teatrală şi, implicit, marele ei reprezentant englez, Shakespeare, sunt luaţi în derâdere „nu pentru ca Joyce să-l înlocuiască în poziţia de Mare Scriitor, ci pentru a pune sub semnul dubiului toate înţelesurile cuvântului măiestrie. Astfel, *Ulysses* îşi canibalizează propriile episoade anterioare, aşa cum îi canibalizase pe Homer, Biblia, Dante şi Shakespeare” (Kiberd, 2009: 225). Dacă această ipoteză e adevărată – şi, în opinia noastră, este –, *Circe* e dubletul perfect, şi de sens contrar, al capitolului anterior, *Oxen of the Sun*. Acribia stilistică, atenţia pentru redarea contextuală a frazelor sunt înlocuite aici de proiectarea cuvintelor în plin haos lingvistic şi moral. În varianta lui Joyce, Odiseu nu se sustrage farmecului distrugător al frumoasei vrăjitoare. Otrava răspândită de aceasta – şi nu alcoolul, deoarece pe tot parcursul zilei Bloom se ferise să bea prea mult – e responsabilă pentru „intoxicarea” ce-l împinge pe erou (şi, împreună cu el, întregul său univers mental) într-un peisaj dominat de agresivitatea cuvintelor şi de proliferarea monstruoasă a imaginilor.

Această însuşire – capacitatea de a reacţiona la propriile elemente componente, prin înglobare, parodiere sau negare – conferă capitolului *Circe* rolul de placă turnantă în cadrul unei construcţii căreia i se putea imputa, datorită predominanţei elementului geografic, liniaritatea. Dintr-odată, delirul lasă loc cartografierii atente la detaliu şi la relief psihologic, producând o deplasare de planuri cu urmări majore pentru personaje. Când iese, ca din străfundul unei mări de pucioasă, în realitatea crudă, dar în care şi-a găsit cel puţin o ţintă fixă (aceea de a fi tatăl unui fiu problematic), el e un învingător. Dubiile zilei s-au risipit, neliniştile au fost canalizate în direcţia unui scop nobil, stăpânirea de sine s-a instalat pentru multă vreme. Halucinaţiile s-au dovedit mai puternice decât analiza raţională.

Personajele halucinează, într-adevăr. În schimb, textul pare cuprins de o irezistibilă energie. Oamenii se transformă în obiecte şi animale, obiectele prind glas, comentează, ironizează, emit ipoteze, devin parte a marelui discurs paranoic produs de mintea lui Bloom. Ceea ce stabileşte o altă particularitate a acestui capitol: dialogul interior şi fluxul conştiinţei aparţin personajelor, însă ele sunt racordate la mintea şi imaginaţia lui Bloom. Dispecer sui-generis, el decide

asupra rolului, locului şi oportunităţii prezenţei fiecăruia. Unele dintre capitolele anterioare conţineau aproape exclusiv personaje masculine. În *Circe*, feminitatea, în absolut toate ipostazele ei, evoluează dezlănţuit, dezinhibat, debusolat. Acum, el pătrunde în *interioritatea feminină*, ajungând până la formula extremă a transformării sale în femeie, cu toate atributele acesteia – inclusiv harul de a naşte.

*Circe* atrage atenţia şi asupra importanţei în economia romanului a capitolului *Nausicaa*. După *Oxen of the Sun*, a cărui reflectare de-constructivă o reprezintă în raport cu episodul Nighttown (Declan Kiberd ne informează că prin acest nume jurnaliştii din Dublin descriau tura de noapte de la gazete), *Circe* oferă muniţie pentru a explica metamorfoza *de gen* a lui Bloom. Se poate vorbi de o „răzbunare a subconştientului pentru ceea ce i-a făcut lui Gerty" (Kiberd, 200: 227): sub privirile şi cuvintele agresive ale Bellei Cohen, Bloom se transformă în femeie, fiind constrâns la un tratament, mult amplificat, ce reflectă agresiunea sexuală de la distanţă, la care o supusese, în *Nausicaa*, pe tânăra de pe plaja Sandymount. Întâmplarea e importantă pentru o altfel de *întoarcere acasă* a lui Bloom. Marea lui problemă este, după cum ştim, cvasi-absenţa relaţiilor intime cu Molly. Episodul Gerty MacDowell reprezintă etapa *pre-sexuală* a unui proces care, în confruntarea sado-masochistă cu Bella Cohen, va atinge apogeul. Numai prin acceptarea umilinţelor supreme, prin curăţarea de impurităţile morale care i-au marcat existenţa mai poate spera Bloom la o întoarcere victorioasă acasă. El plăteşte în avans, în cartierul tripourilor şi-al caselor de toleranţă, pentru dreptul de a păşi fără resentimente în locuinţa din Eccles Street, *indiferent de ce s-ar fi întâmplat acolo* în absenţa lui.

După Armagedonul visceral pus în scenă cu o sălbatică dorinţă de autodistrugere, de anihilare a ultimei părţi de umanitate din el, Bloom îşi celebrează propria Apoteoză. E şi o apoteoză a romanului însuşi. Competiţia cu opera copleşitoare a lui Shakespeare – apariţia acestuia în oglindă, cu trăsăturile rigide şi desfigurat, indică persistenţa unui conflict latent şi nemilos, în care orice metode de compromitere sunt permise – nu se încheie cu o înfrângere, ci cu o deturnare. *Ulysses* de James Joyce nu este – şi nici nu poate fi – *Hamlet* de William Shakespeare. Halucinaţiile lungii nopţi de vară au produs totuşi ceva ce aparţine aceleiaşi stirpe: un *Hamlet* pe dos, în care fiul – Rudy – îi transmite tatălui atributele pe care, în mod normal, ar fi trebuit ca acesta să i le transmită lui.

*Exit*-ul acestui spectacol grandios-revoltător se produce prin dubla re-masculinizare a lui Bloom: ca auto-decretat tată

(al lui Stephen) şi ca soţ capabil să-şi reia îndatoririle maritale. Să nu uităm simbolistica lipsită de ambiguitate prin care Bloom îşi recapătă statutul de bărbat: plonjat în lumea „eterală" a dorinţelor, îndemnat de vocile lui Kitty, Florry, Lynch şi Zoe, stârnit de propriul bunic, travestit pentru această ocazie în războinic piele-roşie, el descrie o experienţă erotică a cărei intensitate îi desprinde nasturele de la pantaloni. Onomatopeicul „Bip!" rostit de nasture, acompaniat de catrenul indecent al Târfelor („O, Leopold şi-a pierdut acul de la pantaloni/ Şi nu mai ştie ce să facă/ S-o ţină sus/ S-o ţină sus"), „destramă vraja", adică îl eliberează din lanţurile sclaviei în care-l ţinuseră Bella Cohen şi celelalte slujitoare ale păcatului. În capitolul următor vom vedea că nu era vorba de o simplă fantasmă a lui Bloom şi că nasturele se rupsese cu adevărat…

Renăscut, prin acel „bip!" originar – un fel de Big Bang ce guvernează contorsiunile psihologice ale personajului –, Leopold Bloom confirmă parţial unele din întâmplările petrecute cu adevărat, încadrate într-o ramă fantastică. Halucinaţia nu trimite în zona magiei, ci instituie un tărâm al ficţiunii. Tot ce ni se comunică în textul dramatic *Circe* fondează un text în care nălucirea e instrumentul narativ ce se substituie acumulării de stiluri literare din *Oxen of the Sun*. Ele sunt coşmaruri trăite în stare de trezie, proiecţii înfricoşătoare ale fiinţei înspăimântate de ceea ce a depozitat în pliurile memoriei şi ale conştiinţei. Mare parte din ceea ce percep ei ca vis e de fapt o înscenare fantasmagorică a proceselor psihologice prin care eroii dovedesc miraculoasa capacitate de a transforma cuvintele în obiecte şi fiinţe.

Lista acestor transformări e nesfârşită: Bloom – sau un alt personaj – rosteşte cuvântul „circ" şi din neant se întrupează signor Maffei „în uniformă de dresor de lei"; invocarea profesiei de „autor şi ziarist" îl aduce în scenă pe Myles Crawford, editorul lui *Evening Telegraph*; numele servitoarei Mary Discoll provoacă, automat, apariţia acesteia în procesul intentat lui Bloom; menţionarea unei înmormântări se soldează cu apariţia lui Paddy Dignam – sau, mai precis, a vocii cavernoase care se recomandă a fi „duhul" celui înmormântat în aceeaşi dimineaţă; cuvântul „strigoi" trezeşte indignarea unei voci nevăzute care protestează; dorinţa lui Bloom de a naşte copii (ceea ce şi face: „opt copii galbeni şi albi de sex masculin") o convoacă pe doica Thornton; denunţarea „falsului Mesia" se soldează cu apariţia croitorului George S. Mesias; menţionarea „fiicelor Erinului" are drept rezultat ivirea unui cor de fete cu acelaşi nume; un „acord în minor" la pian provoacă sosirea instantanee a profesorului de

muzică Almidano Artifoni; când Bella se plânge că e „lac de sudoare", Evantaiul ivit de nicăieri îşi face datoria; legarea şiretului de la pantof îi prilejuieşte lui Bloom un dialog cu Laba Piciorului; menţionată în cadrul procesului lui Bloom, Văgăuna Somnoroasă se prezintă „în persoană", rostind numele personajului, Rip van Winkle, cel care doarme, în romanul lui Washington Irving, timp de douăzeci de ani – paralela ironică cu Odiseu a fost amplu documentată de Gregory A. Staley; amintirea „zilelor fericite" convoacă pe loc un grup de Zile Fericite; un citat din Shakespeare determină apariţia Bardului însuşi, în deja cunoscuta postură de ins fără barbă şi „ţeapăn ca într-o paralizie facială"; când soldatul Carr întreabă de „regele meu", Edward al VII-lea se pogoară din înălţimea tronului şi dă mâna cu prostimea adunată la bordelul Bellei Cohen etc., etc.

Asocierile de acest tip – un alt fel de *mécanique plaqué sur du vivant* – ne plasează pe o scenă dominată de reflexe primare, de ecouri materializate. Procedeul e menit să indice dedublarea personalităţii personajului titular, dar şi proliferarea monstruoasă a obiectelor într-un univers moral cancerizat. La nivel filozofic, întrebarea e cea clasică, pusă încă de Avicenna: „Cum pot exista fiinţe contingente?". Iar răspunsul, o transcendere a statutului „ontologic" al fiinţelor şi al obiectelor, e dat de un filozof contemporan: „În mod individual, ne putem croi drum către subiectivitatea obiectelor, astfel încât să înţelegem fiecare fiinţă din interior, ca manifestare a *atman*-ului, «sinele lumii». Şi atunci, înfăţişarea se schimbă pentru noi. Cea care apăruse în mod arbitrar este raportată astfel la fiinţa necesară pentru noi nu doar ca fiinţă, nu ca «fapt de a fi acolo», ci ca «fapt de a fi dăruit»" (Scruton, 2014: 225).

Jocul metamorfic din *Circe* poate fi, astfel, echivalat cu un mesaj transmis nu doar cititorului ca entitate participativă, ci şi subconştientului său. Filozoful englez, Roger Scruton, descria un proces ce are de-a face cu mesajul religios. La Joyce, Bloom se plasează la egală distanţă de spiritul negator mefistofelic şi de *agápe*, voinţa de a dărui şi de a te sacrifica, prin acceptarea jertfei de sine şi a desfigurării asumate în numele speranţei de a recăpăta ceea ce părea pierdut pentru totdeauna: fiul mort la unsprezece zile şi soţia înstrăinată cu aproape unsprezece ani în urmă. Eros şi Thanatos închid şi deschid un cerc al posibilităţilor pe care Leopold Bloom şi-l asumă riscând aneantizarea. El nu coboară doar în infernul subumanului, ci şi în nefiinţa obiectelor înzestrate cu voce, voinţă şi putere.

La fel de subtilă e dublarea numelui unora dintre personaje, începând chiar cu cel al lui Bloom, devenit Blooma: într-o „uitare de sine" provocată de presiunea pusă de predica Profetului Ilie (dar şi de vocea Sfârşitului Lumii – „obiect" inanimat, dotat însă cu o enormă forţă de persuasiune – care, culmea!, „vorbeşte cu accent scoţian"!), cele trei târfe povestesc împrejurările în care au început să practice „meseria cea mai veche din lume". Deşi au o singură voce, ele poartă două nume: pe cel real, şi pe cel asumat, de războinice ale sexului: „KITTY-KATE: Într-un moment aşa de slăbiciune m-am dus şi-am făcut ce-am făcut pe dealul Constituţiei. […] Nenorocirea mea a fost un instalator, pe vremea când eram nepângărită". „ZOE-FRANNY: L-am lăsat să mă biciuie pe dinăuntru numai de-amorul artei." „FLORRY-TERESA: A fost ca urmare a unei băuturi de porto peste Hennessy-ul de trei stele. M-am făcut vinovată cu Whelan când s-a strecurat în pat."

Cadrul general al evoluţiei personajelor e neliniştea, frica, vina, spaima de lucruri ce se vor întâmpla. E un imperiu al presimţirilor şi superstiţiilor. Acestea determină o hiper-reacţie cu directe trimiteri în zona sexualităţii dezlănţuite, din care nu lipsesc accentele sado-masochiste („Ce mult îmi place primejdia, ameninţarea. […] Ce oameni! Mă gândeam numai aşa la câteva palme la popou. Un gâdilat să-l mai încălzească, fără exagerări! Câteva nuieluşe fine să-i pună-n mişcare circulaţia"), dar, mai ales, obsesia încornorării provocate de un bărbat resimţit drept superior pe toate planurile. Apogeul spaimei e atins în replica lui Molly, „Ti trema un poco il cuore?", rescriere a cuvintelor Zerlinei din *Don Giovanni*, „Mi trema un poco il cor", prin care îi sugerează, pervers, că ar putea fi gravidă în urma contactului sexual cu Boylan. Situaţia e în perfectă consonanţă cu distribuirea în roluri clasice a personajelor: Bloom e Zerlina, adică femeia înfricoşată, iar Molly e Don Juanul cinic şi nemilos. Masochismul şi efeminarea se dovedesc astfel părţi constitutive ale personalităţii sale (v. Bowen, 1974: 256), construită din ezitări, indecizii şi amânări.

De altfel, însăşi necesitatea existenţei capitolului poate fi explicată prin însuşirile caracteriale ale lui Bloom. E lesne de căzut de acord – şi prea puţini exegeţi diverg în acest punct – că episodul *Circe* nu aduce, în plan narativ, nicio noutate. Mai mult chiar: absenţa evenimentelor exterioare, ce constituie o marcă a povestirii, se transformă într-un vid de acţiune. Scopul lui Bloom fusese, încă de la prima întâlnire cu Stephen, de a-l proteja. Întâmplările zilei nu-i oferă niciun prilej limpede de a intra în acel gen de relaţii care să-i îngăduie să-şi asume în

mod explicit paternitatea. Parte din acest ritual este *aducerea acasă* într-o modalitate care să nu fie nici suspectă, nici brutală şi nici lipsită de credibilitate psihologică. Terenul trebuie pregătit cu multă atenţie – cu atât mai mult cu cât Buck Mulligan sugerase, zeflemitor, că Bloom îl urmăreşte în scopuri nu tocmai onorabile, adică să-l seducă sexual. Prin urmare, apropierea dintre ei nu se putea realiza în condiţii obişnuite. Era nevoie de un *catharsis* în care să fie eliminate, mai întâi, conflictele interioare din mintea fiecăruia. Eroii participă, fără îndoială, la un joc, chiar dacă regulile acestuia sunt neclare şi în perpetuă modificare. Dar însuşi faptul că ei *consimt* să se plieze logicii visului/ halucinaţiei e semnificativ pentru importanţa acordată impulsului iniţial, pentru modalitatea în care fantezia se substituie realului.

Evoluând într-un tărâm al *figurilor construite* (absolut toate personajele ne sunt înfăţişate în ipostaze diferite faţă de cele cunoscute), atât Bloom, cât şi Stephen îşi asumă condiţia de cobai ai unei entităţi superioare, confirmând până la ultima silabă consideraţiile lui Freud referitoare la morfologia viselor. Adică a originii în existenţa diurnă a „fantasmelor" care populează mintea în timpul somnului – sau în acea stare de „visare cu ochii deschişi" atât de obişnuită în construcţiile ficţionale, dar şi în onirogramele psihanaliştilor. Apropierea dintre cei doi se produce odată cu trecerea din realitate în fantasmă, prin anularea statutului ontologic al personajelor: fie că sunt vii sau morţi, fie că sunt oameni sau obiecte, spaţiul halucinatoriu uniformizează siluetele, făcându-le interşanjabile.

Există însă o diferenţă fundamentală faţă de scenariile psihanalitice clasice: procesul auto-umilirii, al degradării, al anihilării voinţei nu se petrece în raport cu o persoană, ci are drept reper propria fiinţă. Bloom „fantasmează" luându-şi drept ţintă universul interior de frustrări şi dorinţe, supunându-se unui travaliu autodistructiv cu speranţa inconştientă că dorinţele din viaţa reală îi vor fi împlinite. El ilustrează acea formă de auto-analiză radicală în care plăcerea şi suferinţa sunt egal distribuite pe tabloul existenţei psihice. Capitolul *Circe* nu e, din această perspectivă, decât transpunerea sentimentelor contradictorii care-l leagă pe Bloom de soţia sa în ziua de 16 iunie 1904.

Dar între el şi Molly nu există doar problema păcatului (adică a infidelităţilor reciproce, adevărate sau doar imaginate). Mai există şi dificultatea găsirii metodei practice de reapropiere fizică. Aventura lui Bloom în Nighttown echivalează cu o imersiune completă în apele murdare ale conştiinţei, o ordalie asumată cu speranţa clar mărturisită că

astfel va dobândi visata expiere. După ce a străbătut întunecatul tunel ce leagă viaţa de moarte, nu-i mai rămân lui Bloom decât şansa, obligaţia şi fatalitatea întoarcerii acasă. Dacă n-ar fi fost atât de beat, Stephen Dedalus ar fi descris-o cu siguranţă drept o ineluctabilă modalitate a *nostos*-ului.

# A şaisprezecea insulă:
# În învălmăşeală, Bloom îi restituie lui Parnell pălăria

Etichetat de majoritatea exegeţilor drept unul din capitolele apăsat-convenţionale ale romanului, *Eumaeus* furnizează cele mai limpezi răspunsuri privind relaţia lui Joyce cu modernismul. După întâlnirile ratate din cursul zilei, Leopold Bloom şi Stephen Dedalus au ajuns, în fine, umăr lângă umăr, iar apoi faţă în faţă. Proza victoriană ar fi văzut în această reuniune cheia de boltă a unui proces cu multiple semnificaţii: psihologice, simbolice, mitologice, parabolice. Tatăl şi Fiul, Magistrul şi Ucenicul, Înţeleptul şi Visătorul păşesc alături într-un scenariu ce-şi dobândeşte, finalmente, coerenţa. În realitate, lucrurile n-au nici pe departe semnificaţia şi expresivitatea pretinse de un episod exemplar. Putem presupune că relaţia lor va avea consecinţe şi că vor urma nenumărate alte întâlniri între ei, dar o facem pe risc

propriu. Nimic din textul joycean nu trimite la o atare continuare a întâmplărilor.

Anthony Burgess afirma tăios: „*Circe* încheie Odiseea propriu-zisă; acum trebuie să avem un *Nostos*, o întoarcere acasă. Într-un anumit sens, e vorba mai puţin de o întoarcere decât de un nou început, de vreme ce Bloom va merge acasă împreună cu Stephen şi trei vieţi vor fi de-acum schimbate pentru totdeauna" (Burgess, 1965: 165). Pure speculaţii. Realitatea textuală nu încurajează, câtuşi de puţin, asemenea dezvoltări ale naraţiunii. Ele sunt la fel de hazardate precum acelea care vorbesc despre cum ar arăta ziua de 17 iunie 1904: Stephen s-ar fi trezit din somn şi ar fi început să scrie o carte, adică romanul tocmai lăsat de cititor din mână, *Ulysses*. Tot ce aflăm de la James Joyce e că Bloom şi Stephen vor ajunge, la o oră târzie a nopţii, în casa din strada Eccles, numărul 7, unde soţia lui Bloom, în semi-adormire, trece în revistă evenimentele zilei scurse, dar şi ale vremurilor mai îndepărtate, înconjurată de mireasma irezistibilă a senzualităţii şi sexualităţii.

*Ulysses* e, cum bine s-a spus, o proză „cu nodul strâns" (Henke, 1982: 207), o naraţiune autosuficientă, care încurajează speculaţia pe o singură dimensiune: a profunzimilor. Nu există o pre-istorie a relaţiilor dintre Bloom şi tânărul Dedalus (există însă una a lui Molly Bloom, care îşi aminteşte de Stephen pe când era copil) şi nu e necesar să existe nici o post-istorie. Totul se poate termina chiar în acea noapte, când tânărul fără adăpost refuză „inexplicabil" ospitalitatea lui Bloom. Nu există aşadar premisele unui „nou început", iar castelul de nisip se va prăbuşi odată cu dispariţia în noapte a lui Stephen. El nu va juca niciun rol în scenariul deja construit de Bloom pentru a abate gândurile lui Molly de la Boylan. Stephen va purta mai departe povara numelui simbolic, rătăcind în căutarea *ineluctabilelor* forme de manifestare ale existenţei, iar Leopold şi Molly îşi vor risipi energia în infinitele, măruntele, frustrantele conflicte ale unui menaj făcut ţăndări de tragedia morţii, la unsprezece zile, a copilului Rudy.

Joyce poartă în acest capitol – ca şi în următorul – un subtil război de hărţuială cu cititorul. „Progresia liniară" din proza realistă e înlocuită cu „progresia efectului", aşa cum o teoretizaseră Joseph Conrad şi Ford Maddox Ford (v. Cheng, 2002: 107), adică punerea în evidenţă a motivaţiilor adânci ale textului prin „lenta accelerare a revelaţiei" – nimic altceva decât suma unor scene a căror importanţă pentru construcţia finală o descoperim doar atunci când ea nu mai poate fi modificată. Implacabil şi restrictiv, textul îşi urmează propria

logică, departe de tot ceea ce ştiam despre poetica narativă a literaturii tradiţionale. El ne ţine prizonierii plăcerii de a explora, pe orizontală, pas cu pas, fragment cu fragment, dezvoltarea povestirii începute în dimineaţa zilei de 16 iunie 1904, în acel straniu amestec de realitate şi imaginar care conferă o aură hipnotică celor mai banale evenimente ale vieţii.

La Homer, Odiseu soseşte acasă, în Itaca, neştiut de nimeni. Pentru a nu fi ucis – aşa cum i se întâmplase lui Agamemnon –, el se deghizează şi, sfătuit, de zeiţa Atena, îşi caută adăpost în coliba porcarului Eumeu, un credincios slujitor al familiei. Aceste evenimente sunt redate în Cântul al treisprezecelea. Deşi nu-şi recunoaşte stăpânul, Eumeus îl tratează cu mult respect şi îl împiedică să meargă la palatul regal, pentru a se pune în slujba peţitorilor Penelopei. Mai târziu, în Cântul al şaisprezecelea, îmbrăcat în straie de om bătrân, eroul decide să-i înfrunte pe peţitori, răzbunându-se astfel pentru răul pe care i l-au făcut. Coliba lui Eumues fusese vizitată de Telemah, pentru a afla veşti despre mama lui. Odiseu îşi dezvăluie în faţa fiului identitatea şi cei doi pun la cale un plan pentru a scăpa de molima peţitorilor. Pe drum, Odiseu e batjocorit de Melantiu, căprarul, care va încerca să-i ajute pe neruşinaţii pretendenţi. După ce regele îşi va fi desăvârşit răzbunarea, Melantiu va trage ponoasele trădării.

Echivalenţele, în *Ulysses*, ale acestor dramatice episoade sunt uşor identificabile. Coliba lui Eumeus îşi are, în Dublinului anului 1904, corespondentul în „ghereta portarului” (*cabman's shelter*) aflată sub podul Loop Line, în apropierea Casei Vămilor, lângă Butt Bridge. Eumaeus e Skin-the-Goat, „Piele-de-Capră”, personaj amintit în *Aeolus*, pe numele lui real James Fitzharris, membru al societăţii Invincibililor. Melantiu e amicul lui Stephen, Corley, personaj antipatic, dar abil în a-i jecmăni pe naivi. Mai complicată e prezenţa unui substitut al lui Odiseu, *Ulysses Pseudoangelos*, adică Falsul Mesager, personaj împrumutat dintr-o piesă greacă menţionată de Aristotel în *Poetica*. Acesta intervine în acţiune pe baza unei „false recunoaşteri”, identificându-l, în mod greşit, pe Stephen drept fiul altui Dedalus decât cel cunoscut de el.

În schema lui Linati se vorbeşte şi despre o „capcană în drum spre casă” – „ambuscada peţitorilor, conduşi de Antinou, care încearcă să-l captureze pe Telemah în timp ce se întoarce de pe continent în Itaca, şi, în aceeaşi logică, capcana pe care peţitorii i-ar fi pregătit-o lui Odiseu dacă ar fi ştiut că se întorsese acasă” (Gifford, Seidman, 2008: 534). Elementul important, în aceste întâmplări, îl reprezintă alianţa indestructibilă dintre tată şi fiu, decişi să cureţe casa de plaga

peţitorilor abuzivi, care nu se mulţumiseră doar să ceară mâna Penelopei, ci cauzaseră, prin pretenţiile lor de a fi trataţi regeşte, o imensă pagubă materială.

Puternica legătură dintre tată şi fiu e subliniată şi de modalitatea desfăşurării povestirii. Ne reamintim că primul episod al romanului, *Telemachus*, stătea sub semnul naraţiunii definite drept *tinere – narrative (young)* –, adică al întâmplărilor prezentate din perspectiva unor eroi aflaţi încă în anticamera vieţii mature. În *Eumaeus*, tehnica e tot naraţiunea, însă în varianta ei „bătrână" – *narrative (old)*. Joncţiunea dintre *tânăr* şi *bătrân* se produce printr-un arc de cerc de cincisprezece episoade şi un interval temporal de aproximativ şaptesprezece ore. În *Telemachus,* personajele erau trei tineri (Stephen, Buck şi Haines), în *Eumaeus*, cea mai mare parte a protagoniştilor aparţin vârstei mature. La nivel stilistic, contrastul e la fel de pregnant: evenimentele matinale din turnul Martello erau relatate într-o proză dinamică, beneficiind de propoziţii scurte şi de dialoguri alerte, nu arareori contondente. Cele nocturne, din ghereta paznicului, sunt, dimpotrivă, imprecise, contradictorii, lente, ezitante şi chiar plicticoase. Ele anunţă o nouă zi, dar va fi una la fel de confuză şi de neliniştitoare precum aceea pe care Bloom şi Stephen tocmai o depăşiseră.

Hugh Kenner a atribuit (şi) acestui episod trăsăturile a ceea ce a numit „principiul unchiului Charles", adică acea calitate prin care textul încorporează cuvinte, imagini ori structuri care în mod normal aparţin altor entităţi. Adică încălcarea principiului purităţii textuale, prin care „vocabularul narativ în principiu neutru e invadat de un nouraş de idiomuri pe care un personaj le-ar putea folosi dacă s-ar afla la cârma naraţiunii" (Kenner, 1978: 17). Explicaţia acestei opţiuni stilistice are, în opinia exegetului, motivaţii de natură psihologică, provenind din zona relaţiei dintre autor şi personaj. Ultimele episoade ale romanului ar constitui, în această perspectivă, încercări disperate de a da lustru unei personalităţi mai apropiate de o caricatură decât de un om în carne şi oase. E important să descoperim, aşadar, resorturile psihologice care-l determină pe Bloom să „ia urma", asemeni unui copoi metafizic, derutantului, contradictoriului şi, poate, antipaticului poet ce nu părea să aibă o mai înaltă preocupare decât să-şi dea la iveală însuşirile respingătoare.

Să recapitulăm, aşadar, situaţia în care se afla Bloom în momentul în care a luat decizia de a-l „salva" pe Stephen. Suntem la capătul unei zile în care l-am văzut umil, gata să servească la pat ilustra şi leneşa consoartă, l-am urmat pe stradă, unde a tânjit după şoldurile ample ale unei tinere. Îl

ştim duplicitar, purtând o corespondenţă amoroasă ilicită cu Martha Clifford, îl descoperim ignorat de jurnalişti, de medicinişti, aproape bătut de Cetăţeanul naţionalist-şovin, terfelit până la desfigurare psihică în bordelul din Nighttown şi, peste toate aceste înjosiri, încornorat de soţie. Starea precară în care-l descoperă pe Stephen constituie, în aceste condiţii, o mană cerească: e şansa lui de a spăla ruşinea unei zile mizerabile, de a-şi redobândi respectul de sine. Ori, cu o sintagmă a psihanaliştilor, de a-şi „restaura narcisismul".

Norocul lui Bloom e că, finalmente, poate deveni el însuşi erou de ficţiune – poziţia cea mai înaltă la care poate aspira un personaj în viziunea lui Joyce. Multiplele eforturi de a-l extrage pe Stephen din mocirla bordelului condus de Bella Cohen, de a-l transporta, aproape cu forţa, dincolo de graniţele Oraşului Noptatec, sunt în fine răsplătite: *Eumaeus* e cadoul făcut de autor personajului, capitolul „scris de parc-ar fi fost scris de el. Limbajul e solemn, ornat, bogat, perifrastic" (Kenner, 1978: 35). Dacă Stephen nu va fi niciodată autorul romanului *Ulysses*, iată, Bloom are privilegiul de a fi potenţialul creator al măcar unui capitol. Visul său secret de a participa la competiţia literară, enunţat încă de dimineaţă, pare să fi prins contur.

*Eumaeus* – primul capitol al triadei finale, *Nostos* – se conectează la debutul romanului şi prin subtile jocuri lexicale. Chiar în incipit identificăm trei cuvinte – „brushed", „shaving" şi „bucked" – existente şi în episodul *Telemachus*, chiar dacă în formule diferite („brush", „shaving"/„shavingbowl", „Buck"). Principiul subiectivităţii absolute, al răsturnării situaţiilor şi al ecourilor deformante ocupă de-acum avanscena naraţiunii. Chiar dacă, la nivel evenimenţial, tablourile diferă radical, stilistic şi eufonic ele îşi păstrează capacitatea de a construi capete de pod ce abolesc distanţele, dar şi deosebirile de tratament ficţional. Fraza de început a capitolului oglindeşte încă un debut de episod – al cincilea. În profunzimi, ea absoarbe aproape întreaga materie a romanului, unificând într-un limbaj relativ opac imensa materie ce părea să tindă spre asumarea unui sens.

Or, Joyce fortifică şi în felul acesta, prin sugestii ale autosuficienţei textuale şi ale reflectărilor reciproce, statutul de *modernism radical* care îi fondează concepţia romanescă. E vorba de strategiile amplificării sensului şi viziunii prin miza pe invariante, prin apelul obstinat la elemente deja cunoscute cititorului. *Clişeul* completează în *Eumaeus*, figurile de stil din *Oxen of the Sun* (parodia şi imitaţia) şi *Circe* (parabola halucinatorie). După ce se dezvoltase monstruos (în *Cyclops* şi *Nausicaa*, unde tehnicile narative fuseseră *gigantismul* şi

*tumescenţa/detumescenţa*), textul revine la dimensiunile umane ale unei voci care nu mai vorbeşte cu, prin şi despre organele corpului uman, ci e chiar extensia *nervoasă* a unui discurs epuizat şi – în ansamblu – incoerent. În schema Linati, stilul e definit drept *prosa rilassata*, adică o scriitură fără nerv – tocmai într-o zonă textuală simbolizată de nervi.

Şi totuşi, textul nu e lipsit de subtilitate. La nivel stilistic, Joyce se dovedeşte, de data aceasta, stăpânul absolut al unei aproape indescriptibile coexistenţe de bombasticism, subtilitate, eleganţă, emfază şi găunoasă revendicare culturală. *Eumaeus* vorbeşte despre profilul social al personajelor într-o măsură mai mare decât o făcuseră multitudinea de straturi ale societăţii irlandeze străbătute pe parcursul întregii zile de 16 iunie. Bloom îşi revelează adevărata fire confruntându-se cu sine, şi nu prin contactul, conflictul, comparaţia sau înfruntarea cu alte personaje. Felul în care se raportează la limbaj, asumarea ridicol-înduioşătoare a unui discurs adeseori pompos, presărat cu franţuzisme şi latinisme construiesc o identitate autentică tocmai prin precaritatea ei.

Până la un punct, literele, cuvintele şi paginile urmează logica internă a naraţiunii: ele redau, într-un limbaj obosit, vătuit, ornat cu piese uzate moral starea de epuizare a personajelor: „Fraze care se prăbuşesc ori dispar, metafore învechite şi confuze, precum şi o dezlânare generală a sintaxei" (Peake, 1977: 277). Şi totuşi, există o opoziţie atent marcată între cei doi eroi: în timp ce Stephen e departe de starea de trezie, Leopold pare să-şi fi păstrat – ba chiar să-şi fi sporit – energia arătată pe parcursul zilei. Drept urmare, limbajul lor va fi diferenţiat şi el: în timp ce Stephen e taciturn, cvasi-monosilabic, abrupt-sentenţios, Bloom stăpâneşte o vastă gamă a nuanţelor. În funcţie de context, al adoptă nu doar atitudini diferite, ci şi limbaje corespunzătoare acelor atitudini. Lista lor e impresionantă, reflectând trăsăturile de caracter ale protagonistului: prudenţă, abilitate, politeţe, curtoazie, cumpătare, dar şi agresivitate, sarcasm, discriminare şi detaşare.

Atributele de mai sus alcătuiesc un tablou general care se poate aplica nu doar acestui episod. Ele sunt identificabile pe parcursul întregii zile în care am fost alături de Bloom şi, prin extensie, sunt trăsături ce aparţin portretului său moral-volitiv. Să remarcăm însă o particularitate psihologică a limbajului: cu cât rolul cuvintelor în evenimente e mai important, cu atât exprimarea e mai ceremonioasă, plină de afectare, aproape onctuoasă. E strategia cuiva care doreşte să-şi atingă ţinta, să se informeze temeinic, dar, în acelaşi timp, ţine să respecte protocolul, să păstreze acea „distanţă de discreţie"

caracteristică oamenilor de lume: „Fiecare după nevoile lui şi fiecăruia după faptele sale. Dar dumneata însuţi? Să mergi pe jos până la Sandycove nici nu se pune problema şi presupunând chiar că ai face-o n-ai să poţi intra după cele petrecute la gara Westland Row. Ar însemna să-ţi baţi picioarele până acolo degeaba. Nu vreau să am aerul că aş pretinde să te învăţ eu câtuşi de puţin ce să faci, dar de ce ai plecat de acasă, de la tatăl dumitale? […] L-am întâlnit pe domnul tatăl dumitale într-o împrejurare acum de curând, răspunse cu diplomaţie domnul Bloom. Astăzi, de fapt, sau, ca să fiu foarte exact, ieri. Unde stă el acuma? Am înţeles din conversaţia cu el că s-a mutat".

Personalitatea lui Bloom e perfect conturată de această balansare permanentă între judecata de valoare, eschivă, retractilitate, nesiguranţă de sine, dar şi insistenţă – puse, toate, în slujba obţinerii de informaţii sau a dobândirii unui avantaj psihologic asupra preopinentului: „Un om înzestrat, spuse domnul Bloom vorbind despre domnul Dedalus senior, în mai multe privinţe şi un *raconteur* înnăscut, asta e sigur. E foarte mândru de dumneata, şi pe bună dreptate. Ai putea să te întorci, să zicem, propuse el cam nesigur, gândindu-se încă la scena neplăcută din gara Westland Row când fusese cât se poate de evident că ceilalţi doi, Mulligan adică şi turistul acela englez, prietenul lui, care până la urmă îl trăseseră pe sfoară pe cel de-al treilea tovarăş al lor încercaseră, ca şi cum gara ar fi fost a lor, să scape de Stephen în învălmăşeală". Obsecviozitatea evidentă a acestor consideraţii pledează, în mod paradoxal, în favoarea superiorităţii morale a lui Bloom. Hăituit, umilit, nevoit să execute fără crâcnire ordine, ameninţat, acuzat pentru păcate şi crime imaginare, el evoluează cu graţie atunci când se află într-o poziţie de putere.

Într-un sens mai larg, *Eumaeus* reprezintă revanşa lui Bloom împotriva nedreptăţilor şi violenţelor la care a fost supus în capitolul anterior – şi chiar pe parcursul zilei. Dacă ar fi putut s-o construiască după propria voinţă, lumea ar fi arătat cu totul altfel decât transpăruse din halucinaţiile colective ale vizitatorilor nocturni ai bordelului Bellei Cohen. Ar fi fost o lume a bunei cuviinţe, a sentimentelor nobile, a generozităţii, a politeţii desăvârşite şi a ordinii absolute. Ar fi fost, cu alte cuvinte, o utopie. Vechile lui identităţi – care-l plasau în antiteză faţă de eroul homeric – sunt înlocuite de o sumă de calităţi care aproape că îl ridică pe acelaşi piedestal cu înţeleptul, abilul, imaginativul, dar şi vulnerabilul, păcătosul şi crudul rege al Itacăi. Personalitatea lui se deschide precum o floare (poate că nu întâmplător pseudonimul lui amoros e

Henry Flower), asumându-şi multipla postură de protector, însoţitor, sfătuitor, prieten şi părinte.

Cele câteva zeci de pagini ale capitolului spun despre Bloom aproape la fel de mult cât sugeraseră incomparabil mai numeroasele pagini ale episoadelor anterioare. Cu fiecare replică, el trece un test al veritǎţii. Orice silabă a lui se reflectă în oglinda turmentat-ironică a lui Stephen. Înfruntarea verbală dintre ei nu duce la o comunicare propriu-zisă, dar îi poziţionează pe fiecare într-un mod specific, împingându-i la izolare, chiar şi atunci când opiniile lor coincid. Se poate deci afirma că avem de-a face cu două entităţi asemănătoare, dar despărţite în mod aproape radical de limbaj. Pentru a se ajunge la comuniune, e necesară parcurgerea unui drum sinuos, în care ezitările, confuziile şi contradicţiile alcătuiesc terenul unei bătălii date, parcă, doar pentru a obţine armistiţiul.

Fiind, în mod fundamental, un dialog între două personaje – Joyce pregăteşte, în felul acesta, structura catehetică din *Ithaca*, aşa cum teatralitatea delirului generalizat din *Circe* era anunţată de discuţiile din *Oxen of the Sun* –, autorul explorează limitele comunicării într-o manieră care avea să facă şcoală prin piesele absurde ale lui Beckett şi Ionesco: o competiţie lingvistică al cărei învingător se stabileşte prin succesive decodări ale simbolurilor interpuse de-a lungul schimbului de replici. E validă, aşadar, interpretarea conform căreia valoarea pe care-o dobândim citind *Eumaues* e de natură ontologică, şi nu gnoseologică. Dintr-o perspectivă retorică, ea a şi fost descrisă în felul următor: „Întrebarea şi răspunsul se găsesc, amândouă, la cel mai jos nivel al comunicării, dar semnificaţia lor e reprezentativă şi simbolică – artistul rupt de lume, năucit de cele mai obişnuite lucruri ale vieţii, găseşte un răspuns problemei sale în bunul-simţ practic al cetăţeanului, tot aşa cum acesta din urmă speră în mod tulbure să profite de întâlnirea cu «cineva de calibru neobişnuit, capabil să furnizeze hrană pentru reflecţie»: «Stimularea intelectuală de acest fel a fost, simţi el, din când în când, un tonic de primă calitate pentru minte»” (Peake, 1977: 281).

*Eumaeus* se înfăţişează, prin contrast cu capitolele imediat premergătoare, sub forma unui platou unde poţi vedea cu ochiul liber, de la un capăt la altul, mişcările textului. Agresivităţii stilistice anterioare, Joyce îi contrapune o abordare nuanţată, plină de subtilităţi. Limbajul e particularizat nu doar în funcţie de utilizator, ci şi de împrejurări. Stilul naraţiunii continuă să fie parodic, dar nu ştim cu exactitate ce parodiază. Atmosfera? Comportamentul personajelor? O modalitate anume a prozei realist-sentimentale? Ce altceva? Parcurgerea textului nu ajută prea mult, devreme ce nu există o

consecuţie predictibilă a evenimentelor, iar aparenţele derutează atât în expresia lor verbală, cât şi în confuzia de persoane (W.B. Murphy îl confundă pe Simon Dedalus cu un ţintaş de la circul regal Hengler, iar Bloom se imaginează drept Pseudangelos care, asemeni lui Murphy, se întoarce acasă pentru a constata că locul i-a fost luat de altul).

Într-un sens larg, *Eumaeus* instituie un dialog cu literatura agresiv realistă a secolului al XIX-lea. Capitolul nu e parodia unui autor anume, ci o modalitatea de a fi perpendicular pe realitate şi de a găsi motive de jubilaţie în reduplicarea la infinit a clişeelor, preţiozităţilor şi obscurităţilor unei proze care va eşua, inevitabil, în emfază şi exasperare. Şi totuşi: în ciuda predictibilităţii, a *déjà-vu*-ului agasant, ea are secreta ştiinţă de a crea o tensiune a aşteptării şi promisiunea unor dezvăluiri neobişnuite. James Joyce a experimentat, în acest capitol, subtila artă a amânării şi intensificării emoţiilor prin refuzul de a le satisface pe deplin. Să nu uităm: citim aceste rânduri după seria capitolelor unde truculenţa verbală şi subtilitatea dialogului cultural, a parodicului şi subtextualului făceau legea. E inevitabil să aşteptăm, şi în *Eumaeus*, o abordare asemănătoare. Ei bine, strategia constă tocmai în absenţa strategiei. După regalul stilistic administrat pe parcursul a cincisprezece capitole, al şaisprezecelea echivalează cu o supă rece, servită într-un spaţiu auster, care să facă şi mai pregnantă diferenţa faţă de rafinamentul felurilor de mâncare anterioare.

Deosebirea sesizabilă dintre Bloom şi tânărul Dedalus nu e însă produsul contextului, ci al scopului urmărit, conştient sau inconştient, de cei doi. Bloom nu ştie ce viitor are întorcându-se acasă, ce-l aşteaptă şi cum va trebui să reacţioneze. Stephen e complet depăşit nu doar de precaritatea deprimantă a prezentului, ci şi de neputinţa de a-şi imagina un viitor ca artist. Apropierea dintre ei se produce, prin urmare, la nivelul profunzimilor depresive, al frustrărilor nerostite, dar evidente în fiecare gest şi în fiecare silabă a lor. Iar forma propriu-zisă a acesteia e limbajul: cel mai la îndemână idiom, cel acceptat de majoritatea utilizatorilor englezei de la începutul secolului al XX-lea: limbajul aspru şi direct, uscat şi mlădios în egală măsură, al clasicilor realismului victorian.

Întâlnirea, atât de atent pregătită, dintre Bloom şi Stephen, nu dă, automat, naştere comunicării. Pe aproape întregul parcurs al episodului ei rămân prizonierii propriilor obsesii şi limbaje. Vorbirea ternă a lui Bloom se opune aproape în permanenţă exprimării preţioase, cu trimiteri culturale „înalte” a lui Stephen. Bloom vorbeşte firesc, Stephen e involuntar parodic, ironic şi ostentativ ornat cu citate şi

referinţe culturale. Privite îndeaproape, aceste nepotriviri de limbaj corespund viziunii asupra lumii expuse, *à baton rompus*, de cei doi eroi. Felul în care ei privesc umanitatea, societatea, economia, catolicismul este, în fapt, cvasi-identic.

Nu se dovedeşte însă a fi o identitate perfectă la toate nivelurile: Bloom vorbeşte, în multe privinţe, ca un socialist utopic, admiratorul tinerilor patrioţi irlandezi ce visează, prin Celtic Revival, să construiască o Irlandă „nouă". El se adresează unei Irlande mai degrabă teoretică şi estetică, discretă, interioară. Nu e un erou al emancipării, ci un ecou critic, hiperrealist, al zbaterilor percepute cu distanţare şi infinite rezerve intelectuale: „El repudiază «literatura de propagandă» şi Renaşterea Celtică. Stephen refuză să joace rolul de «bard» gaelic al Irlandei, deşi se va manifesta drept o conştiinţă cinică şi socratică a acesteia, deşi simpatizează cu obsedatul Renaşterii care-şi tatuează texte sapienţiale pe corp, vorbind umanităţii prin povestiri cu semnificaţie comică" (Henke, 1978: 209).

Debutând contradictoriu, într-un amestec de sentinţe pretenţioase şi de colocvialitate sprinţară, discursul se aşază treptat, într-un stil al „pretenţiei de eleganţă" (Lawrence, 1981: 166). Efectele sunt adeseori comice, deoarece multe cuvinte reprezintă forţări ale sensurilor şi transgresări ale logicii comune. Înşirate pe un fir invizibil, propoziţiile par decupaje din presa cotidiană dublineză, în care simţi atât efortul de esenţializare, cât şi dorinţa exprimării atrăgătoare, menită să flateze aspiraţiile micului burghez. Sensul are importanţă secundară. Important e ca râşniţa de cuvinte să macine fără oboseală. Dezavantajul e că propoziţiile secătuiesc pe măsură ce se derulează în pagină – o sugestie cât se poate de limpede a devitalizării suferite pe parcurs. Naraţiunea e, să nu uităm, bătrână, şi tot astfel trebuie să fie şi articulaţiile care o compun.

Şi totuşi, *Eumaeus* corespunde matricei romaneşti generale, chiar dacă termenii sunt acum substanţial modificaţi: „E ca şi cum toate aluziile, clişeele şi idiomurile unei întregi vieţi ar fi plutit undeva în memorie, fiind convocate de dragul povestirii. Mintea narativă funcţionează ca şi când fluxul conştiinţei din capitolele anterioare s-ar fi încetinit, iar asocierile ar fi devenit incoerente. E ca şi cum monologul tăcut ar fi devenit şi el o conversaţie dezlânată şi lâncedă de după cină" (Lawrence, 1981: 168). Nepotrivirile sunt de viteză, de coerenţă şi de expresivitate. În rest, nu ne-am îndepărtat nicio silabă de intenţiile iniţiale şi de promisiunile de a reface, prin intermediul memoriei cuvintelor, istoria unui destin exemplar. Obosit să inventeze, naratorul se înfruptă din depozitul cultural

şi civilizaţional aflat la îndemână, din gânduri şi imagini clişeizate, din situaţii atât de tipice, încât devin irelevante. Nu e exagerat să afirmăm că aici Joyce, un înfocat admirator al lui Flaubert, şi-a construit propriul dicţionar de „idei de-a gata".

Evadând din geografia halucinantă a Cartierului Noptatec, Leopold Bloom şi Stephen Dedalus înfruntă geografia reală a unui oraş descris, acum, stradă de stradă şi casă de casă. Strada Beaver („sau, mai bine zis, aleea") reprezintă canalul de evacuare din Infernul reprezentat de bordelul unde Bella Cohen îl „deconstruise" minuţios pe Bloom, pentru a-l „recompune" într-o nouă înfăţişare. În mod similar, bărbatul mai vârstnic se îngrijeşte de cel tânăr pentru a-i reda „forma şi conţinutul" pierdute pe parcursul furtunoasei nopţi din cartierul felinarelor roşii: „Domnul Bloom îl scutură pe Stephen de cea mai mare parte din scamele şi gunoaiele de pe vestminte şi-i înmână pălăria şi toiagul şi îmbărbătându-l în general ca un adevărat bun samaritean, lucru de care acesta avea foarte mare nevoie". Eufemistic şi perifrastic, limbajul dă măsura stării deplorabile a personajelor. Stephen „nu era exact ceea ce s-ar putea numi ameţit" – ne informează textul, dar realitatea dovedeşte că Stephen era beat de-a binelea.

O urmă de raţiune supravieţuieşte în această confuzie: Stephen ştie că trebuie să bea ceva care să nu aibă de-a face cu alcoolul. Prin urmare, „ghereta vizitiilor" devine ţinta inevitabilă, locul unde s-ar fi putut „găsi ceva de băut sub formă de lapte şi sifon sau apă minerală". Mai rămâne de rezolvat o problemă: cum vor ajunge acolo? Geografia, element decisiv în strategia compoziţională a lui James Joyce, preia sarcina de a aduce la acelaşi numitor cele două universuri în care stau prizonieri atât Bloom, cât şi Stephen. Prezenţa abundentă a reperelor topografice ajută la străbaterea acelui „formidabil hău dintre conştiinţa privată şi comunicarea publică" (Henke, 1978: 210). Informarea reciprocă asupra dezastrelor zilei stabileşte un canal de comunicare neaşteptat. Ei cad de acord, fără vreun efort, asupra temelor mari, şi cu atât mai mult vor fi pe aceeaşi lungime de undă atunci când e vorba de naraţiuni ale „încântării şi infamiei".

Din Nighttown până la „ghereta vizitiilor", cei doi străbat un drum şerpuitor, parcă dinadins pentru a lungi distanţa. De pe strada (aleea) Beaver o iau spre nord, pe Montgomery, apoi cotesc la stânga, pe strada Amiens, „pe după colţ la stabilimentul lui Dan Bergin". În imposibilitatea de a găsi o trăsură, îşi continuă drumul pe jos, pe lângă bodega lui Mullet şi localul La Semnal, ajungând la celălalt capăt al străzii Amiens, la „gara terminus". Pe drum, un mic inconvenient: Bloom simte că unul din nasturii de la spate ai pantalonilor s-a

desprins şi a căzut, ceea ce-i dă un sentiment de inconfort. Drumul e presărat cu astfel de mici întâmplări şi observaţii, al căror rol se va developa doar ulterior. Ele fac parte din procesul de „găsire a tonului", de intrare în zona de „confort narativ", când limbile se vor dezlega şi inspiraţia va stabili un ritm propriu al povestirii.

Trecând de intrarea principală a companiei United Tramways, ei depăşesc „poarta din spate a Morgii", apoi o iau pe lângă Taverna Docurilor şi intră pe strada Depourilor, „faimoasă pentru circumscripţia ei de poliţie C". Nu numai Bloom gândeşte, ci şi Stephen: „Între punctul acesta şi marile, pe moment neluminatele depouri din Piaţa Beresford, Stephen se gândi să se gândească la Ibsen, care dintr-un motiv sau altul se asocia în mintea lui cu Baird, cioplitorul din piaţa Talbot". Între timp, Bloom, descris drept un *fidus Achates* (sintagma a mai fost folosită în *Hades*, de Dedalus senior, tot ca un clişeu, într-o împrejurare străină de eroismul celei în care credinciosul prieten l-a însoţit pe Eneas în coborârea lui subpământeană) se bucură de miresmele brutăriei orăşeneşti a lui James Burke. Totodată, el îşi asumă postura de magistru, vorbindu-i lui Stephen despre primejdiile ce-l pasc dacă frecventează femeile pierdute din cartierul plăcerilor, „peştii" acestora şi băutura.

Apariţia lui Corny Kelleher (pompos descrisă drept „providenţială") preîntâmpină un deznodământ potenţial tragic. Bloom vorbeşte la fel de îngrijorat despre discriminarea aplicată de gardienii ordinii publice, care au grijă mai ales de „cartierele liniştite", adică ale clasei mijlocii, lăsând în părăsire cartierele cu probleme. Mai mult de-atât, poliţiştii sunt şi nepotrivit înarmaţi. Dar lucrul cel mai rău e că Stephen a fost părăsit de toţi amicii de cârciumă – cu excepţia unuia singur. Ieşit din torpoarea bahică, Stephen precizează: „Şi acel unul era însuşi Iuda!". Adică Lynch.

Şi astfel, cei doi drumeţi mai parcurg câteva locuri ale oraşului: prin spatele vămii şi pe sub podul Loop. Le atrage atenţia un foc de cărbuni în faţa unei gherete, iar Stephen îl recunoaşte pe paznic. E Gumley, un prieten al tatălui său. În acest moment ne dăm seama de funcţia monotonei şi aparent inutilei descrieri a locurilor parcurse de cei doi supravieţuitori ai infernului sexual din Nighttown. Oricât de plicticos, drumul lor semnifică o re-inserţie (poate chiar o re-iniţiere) în existenţa normală, o re-întrupare şi re-dobândire a vechilor identităţi. Totul e cunoscut – sau măcar are aparenţa cunoscutului. Chiar dacă subzistă destule *quiproquo*-uri – ca în dialogul deja citat cu John Corley –, Bloom şi Stephen au revenit în lumea lor adevărată. Nu întâmplător, Corley e un

personaj cunoscut şi cititorului din povestirea „Two Gallants” – o clară intenţie de a închide bucla şi pe această parte.

Banii împrumutaţi de Stephen cerşetorului de lux – o adevărată avere, în împrejurările date: jumătate de coroană! – trebuie priviţi drept obolul pentru parcurgerea inversă a drumului, dinspre Infern spre Viaţă. Plasat la o distanţă strategică, lui Bloom nu-i scapă referirea la Blazes Boylan (aici, Billsticker Boylan), care-i oferise lui Corley un post ca lipitor de afişe. În cursul conversaţiei, Stephen rosteşte o propoziţie care-i va folosi lui Bloom drept cap de pod în intenţia de a-l ajuta cu orice chip pe tânărul Dedalus. Comizerând cu cel care îşi face un autoportret deloc măgulitor („…eu nu-s în stare să predau într-o şcoală, omule. Eu n-am fost niciodată unu’ deştept ca voi ăştilalţi, adăugă el râzând cu jumătate de gură. Am rămas de două ori repetent în cursul inferior la Fraţii creştini”), Stephen se apără – din politeţe sau pentru că, începând să se trezească, îşi dă seama de dificultatea în care se află: „Nici eu nu am unde să dorm”. Această deficienţă are cu totul alte explicaţii decât cele pe care şi le dă Corley („fu înclinat să suspecteze că asta ar fi însemnat că Stephen fusese dat afară din hogeagul său pentru c-ar fi băgat acolo cine ştie ce nenorocită de târfă de pe stradă”). Dar Corley nu are cum să bănuiască despre ce e vorba. În schimb, ochiul vigilent al lui Bloom surprinsese cearta de la gară, cea care explica rătăcirea lui Stephen pe străzile oraşului în miez de noapte.

Versat, subtil şi insidios, Bloom îl abordează pe Stephen prin învăluire. Deşi pare preocupat de mărimea sumei împrumutate imprudent (şi, cu siguranţă, definitiv) lui Corley, interesul lui e de altă natură. Şi anume, să afle de ce a plecat de la casa părintească. Răspunsul lui Stephen e în ton cu viziunea sa sumbră asupra existenţei: „Ca să-mi caut nenorocul”. Simţind deruta tovarăşului său de rătăciri nocturne, Bloom reface mental scena din gara Westland Row, „când fusese cât se poate de evident că ceilalţi doi, Mulligan adică şi turistul acela englez, prietenul lui, care până la urmă îl trăseseră pe sfoară pe cel de-al treilea tovarăş al lor încercaseră, ca şi cum gara ar fi fost a lor, să scape de Stephen în învălmăşeală”.

Ni se oferă, cu acest prilej, un pătrunzător portret al lui Buck Mulligan. Bloom îi recunoaşte calităţile umorul, energia, chiar generozitatea. Faptul că salvase de la moarte un înecat pledează în favoarea lui. În acelaşi timp, îl bănuieşte de interese meschine („ştie pe ce parte e pâinea unsă cu unt”), dar mai ales, conchide Bloom, profită fără scrupule de Stephen: „Umblă să exploateze talentul şi ideile dumitale”. În ciuda perspicacităţii, Bloom nu reuşeşte să intuiască poziţia tânărului

poet în raport cu malversaţiunile doctorului în devenire: „Nici un fel de lumină în ce priveşte întrebarea dacă se lăsase doar dus de nas la modul cel mai ruşinos, judecând după două sau trei remarci deprimante pe care le lăsase acesta să se audă, sau, dimpotrivă, vedea limpede în toată această afacere şi, dintr-un motiv sau altul doar de el cunoscut, lăsa lucrurile mai mult sau mai puţin să…”.

Investigaţia psihologică a lui Bloom e întreruptă de intersectarea a patru bărbaţi, italieni după vorbă, prinşi într-o „altercaţie violentă” şi „slobozind în limbajul lor zglobiu expresii volubile”. Aerul de operă italiană, caracteristic multor segmente ale romanului, are astfel parte şi de un interludiu dinaintea desfăşurării propriu-zise a secvenţei principale a episodului. Ajunşi la destinaţie, adică la „ghereta vizitiilor”, al cărei proprietar se spune că era Fitzharris, fost membru al mişcării Invincibililor, poreclit Skin-the-Goat, întâlnesc personajul identificabil cu homericul Eumeu. Mica variaţie animalieră (nu e vorba de un porcar, ci de un individ supranumit Piele-de-Capră) nu are o semnificaţie anume în afara aceleia a păstrării cadrului general de referinţe.

Intruziunea lui D.B. Murphy, care se distinge în mica adunare de „birjari şi docheri nemulţumiţi” ce populează stabilimentul, va constitui o secvenţă importantă în revenirea lui Stephen cu picioarele pe pământ. Murphy e un marinar cu barbă roşie, cu părul pe jumătate alb, „cu o pereche de ochi somnoroşi, cu pungi, umflaţi şi astupaţi de consumul excesiv de băutură”. Intrarea acestuia în dialogul care-i avusese până atunci protagonişti doar pe Bloom şi Stephen e determinată de confuzia onomastică deja menţionată: Stephen este, în imaginaţia lui Murphy, fiul unui ţintaş de circ, pe care-l văzuse într-un spectacol la Stockholm. Marinarul se dovedeşte o adevărată Şeherezadă specializată în poveşti aventuroase petrecute pe mare. Sosise chiar în acea dimineaţă la Dublin, la bordul corăbiei *Rosevean*, cunoscută din capitolul *Proteus*. Ca orice marinar, ştie planeta ca pe propria ogradă: „Am dat ceva înconjor de când m-am angajat prima oară. Am fost pe Marea Roşie. Am fost în China şi în America de Nord şi de Sud. Am văzut iceberguri cu grămada, trosnind şi scrâşnind. Am fost la Stockholm şi în Marea Neagră, în Dardanele, cu căpitanul Dalton, cel mai bun bărbat al dracului care-a comandat vreo corabie. Am văzut Rusia. […] Am văzut multe minunăţii, şi-ncolo şi-ncoace. Am văzut un crocodil care muşca din fierul ancorei aşa cum muşc eu din tutunul ăsta. […] Şi i-am văzut pe mâncătorii de oameni din Peru, care mănâncă stârvuri şi ficaţi de cai”.

Şi totuşi, Murphy, în ciuda primejdiilor învinse, poartă în sine o dramă. Bloom simte vulnerabilitatea marinarului atunci când descoperă că ilustrata pe care o arătase cu mândrie comesenilor nu avea adresa lui Murphy, ci a unui oarecare A. Boudin, din Santiago de Chile. Într-un flux al conştiinţei născut din dorinţa lui Bloom de a călători, suntem purtaţi pe un itinerar mai puţin spectaculos decât al lui Murphy, dar conţinând câteva puncte nevralgice. Între ele, Mullingar, oraşul unde se află Milly, iar apoi, încoronând un traseu în care instruirea şi plăcerea întâlnirii cu noul îi dau o stare de frenezie, ar ajunge la Londra. Pragmatic, îi trece prin minte ideea unui „turneu de concerte cu muzică estivală îmbrăţişând cele mai proeminente staţiuni balneare". Vedeta turneului ar fi fost, desigur, propria consoartă. În subsidiar, e preocupat şi de ameliorarea traficului public în zonele de mare interes, dar şi de precaritatea sistemelor de protecţie socială.

Bloom e readus la realitate de una din povestirile aventuroase ale lui Murphy, referitoare la un omor prin înjunghiere, petrecut în Italia. Tonul admirativ faţă de italieni („ăştia sunt grozavi cu arme albe") e asociat unei teorii a conspiraţiei: „Din cauza asta se gândeau că asasinatele din parc ale invincibililor au fost săvârşite de nişte străini, că au folosit cuţitele". Necunoscând legătura dintre localul în care se află şi unul dintre participanţii la asasinatele din Phoenix Park, Murphy induce în rândul asistenţei un sentiment de nelinişte, toţi cei de faţă aruncând „priviri pline de subînţeles" „către locul unde Piele-de-Capră, alias patronul, smulgea jeturi de lichid din aparatul de fiert cafea". Total rupt de lumea înconjurătoare, posesorul feţei „inscrutabile, care era în felul ei o operă de artă", lăsa impresia „că nu înţelegea nimic din cele ce se petreceau în jurul său". Încă un „palid asasin" pe lista în continuă creştere a indivizilor violenţi ce populează romanul.

Încercând să depăşească tensiunea brusc coborâtă în adăpostul vizitiilor, Bloom pune, aproape inconştient, o întrebare ce dovedeşte că propria lui fiinţă se află într-o stare de tulburare emoţională: „Da' stânca de la Gibraltar ai văzut-o?". Nesatisfăcut de răspunsul lui Murphy, Bloom se afundă într-o serie de reverii privitoare la mare, la atracţia irezistibilă a întinderii de ape şi la imensitatea ei. Filozofează pe marginea legăturii dintre oameni şi mare, despre magnetismul depărtărilor resimţit de exploratorii şi cuceritorii de noi teritorii – într-un cuvânt, despre predestinare şi destin. E vorba, în fond, de acea imponderabilă forţă care, asemeni „iadului, loteriei şi asigurărilor", se revendică principiului fragilităţii fiinţei umane.

Povestea propriului fiu, Danny, care se făcuse marinar, deşi avea o slujbă la Cork, ilustrează atât ideea anterioară, a legăturii oamenilor cu marea, cât şi a singurătăţii lui Murphy. Tatuajul de sub cămaşă, alcătuit din „cifra 16 şi profilul unui tânăr părând cam încruntat", poate reprezenta dezlegarea misterului care-l înconjoară: Murphy nu mai ajunge acasă, la soţia care-l aşteaptă (sau nu) asemeni unei Penelope, deoarece fusese îndrăgostit de tânărul din tatuaj, purtătorul numelui Antonio. Prezenţa cifrei 16, simbol al homosexualităţii, e întărită de precizarea marinarului, care, evocând moartea iubitului („S-a dus şi el. L-au mâncat rechinii"), adaugă plin de subînţelesuri: „Era grec". Or, în vocabularul vremii, „dragostea grecească" era forma de iubire practicată între bărbaţi.

Parcă pentru a contrabalansa starea de confuzie (cu nuanţe admirative) ce se instalează printre cei prezenţi (până şi „Piele-de-Capră se întinse de data aceasta peste tejghea"), Bloom îşi aruncă privirea pe fereastră şi observă, jenat, „chipul unei frecventatoare a trotuarului, pictat şi supt pe sub o pălărie de pai negru". Stânjeneala lui Bloom e cauzată de faptul că o recunoscuse pe femeia întâlnită după-amiază pe cheiul Ormond, când îl întrebase dacă nu are ceva de spălat. Aflăm, cu acest prilej, că Bloom îi spală soţiei lenjeria – una dintre activităţile recurente prin care înţelege să-şi exprime iubirea. „Love me, love my dirty shirt" („Iubeşte-mă, iubeşte-mi cămaşa murdară") e formula sprinţar-ironică ce consfinţeşte ideea iubirii necondiţionate. *Giacomo Joyce*, micul „roman" condensat scris de Joyce la Trieste, propune – după cum ştim – o formulă cvasi-identică: „Love me, love my umbrella".

Obişnuitele înlănţuiri de idei conduc la mici discursuri moralizatoare privind promiscuitatea relaţiilor sexuale între femeile bolnave şi bărbaţii inconştienţi care apelează la serviciile lor. Scandalizat, Bloom propune instituirea unor controale medicale drastice, precum şi „înregistrarea" oficială a acestor, altminteri, necesare persoane. Replica lui Stephen introduce o nuanţă filozofică: „Să nu te temi de cei care-şi vând trupul dar n-au puterea să cumpere sufletul. E o negustoare proastă. Cumpără scump şi vinde ieftin". În ciuda apetitului, brusc dobândit, de a face şi el speculaţii etico-religioase, Bloom nu găseşte un adversar pe măsură: Stephen e încă apatic, şi în afara unor platitudini privitoare la *corruptio per se* şi *corruptio per accidens*, nu produce decât citate scolastice privind simplitatea, incoruptibilitatea şi nemurirea sufletului. În cursul confruntării, descoperim două niveluri complet diferite de abordare a realităţii: modelul teoretic-abstract al lui Stephen şi pragmatismul pozitivist al lui Bloom,

nutrit de discuţiile cu mare impact public din partea a doua a secolului al XIX-lea.

Pornirile „normative” ale lui Bloom îl fac să reflecteze la cantinele ieftine care trebuie inspectate. Intrând într-un schimb de replici cu Stephen, menţionarea cuţitului ascuţit îi provoacă acestuia o senzaţie de rău, deoarece îi aminteşte de Roma. Ca aproape întotdeauna, Stephen reacţionează la imagini ori argumente de natură livrescă, mai degrabă decât la realitatea înconjurătoare. Pentru a ajunge la el şi pentru a-şi face efectul, informaţia trebuie filtrată şi analizată cultural. Bloom, la rându-i, pune sub semnul întrebării nu doar întregul comportament al lui Murphy, ci şi identitatea acestuia. Îl compară, în trecere, cu Sindbad Marinarul şi cu Olandezul Zburător, emiţând ipoteza că tot ce le-a spus e scorneală. Mai mult, analizându-l atent, ajunge la concluzia că „era în ţinuta lui ceva suspect care te făcea să te gândeşti la un client al închisorii, şi n-ar fi fost necesar un efort violent de imaginaţie ca să asociezi un exemplar cu o înfăţişare atât de deprimantă cu unul din confraternitatea câlţilor şi învârtirii roatei”. Cu alte cuvinte, era posibil ca întâmplările puse pe seama altora să fi fost chiar ale lui, după cum Antonio însuşi pare un personaj „care-şi exprimase crimele la modul melodramatic descris mai sus”.

Discuţia despre specificul naţional îl duce pe Bloom cu gândul la vizita la muzeul din strada Kildare, unde fusese uimit de „statuile alea antice de acolo”, de „proporţiile splendide ale şoldurilor, bustului”. Evident că aceste asociaţii sunt direct legate de întrebarea privitoare la Gibraltar, după cum insula-stâncă e intim asociată cu Molly. Cercul se închide pe neobservate, prin forţa cuvintelor şi prin integrarea lor subliminală în unităţi ce transcend barierele naraţiunii. La fel cum dezvoltarea unui discurs generalizat despre „întâmplări pe mare, nave pierdute în ceaţă”, despre fapte senzaţionale desprinse parcă din repertoriul literaturii romantice se instituie într-o realitate de sine stătătoare. Situaţia Irlandei e firesc integrată şirului de vulnerabilităţi planetare, ceea ce conduce, inevitabil, la un conflict între cei prezenţi. Distanţându-se de naţionalişti, el visează la o conlucrare între irlandezi şi englezi. Şi asta în ciuda propriei experienţe recente cu Cetăţeanul, concluzionând că violenţa nu duce la o soluţie acceptabilă. Bloom e un egalitarist, dar şi un relativist-meliorist („e greu să stabileşti reguli ferme şi stricte despre ce e bine şi ce e rău, dar loc pentru mai bine e sigur că există oriunde”), propovăduitorul unei societăţi în care până şi revoluţiile sunt planificate.

Primatul muncii – aşa arată Noul Bloomusalem! – nu stârneşte în Stephen nici cea mai mică undă de entuziasm. „Nu conta pe mine” – aceste cuvinte conţin o întreagă filozofie de viaţă, cu trimitere directă la apartenenţa irlandeză. Prost dispus de turnura discuţiei, deşi Bloom îl asigură că munca intelectuală e la fel de onorabilă precum cea fizică, Stephen pune punct discuţiei printr-o afirmaţie în care fatalismul şi nonşalanţa se împletesc în cel mai… irlandez mod cu putinţă: „Ţara nu ne-o putem schimba. Să schimbăm subiectul”.

Subiectul – subiectele – se schimbă, într-adevăr: chiar cu prea mare rapiditate. În ciuda vitezei, un lucru se impune cu fermitate: şi anume, evidenţa că Bloom renunţă treptat la rolul de observator, pentru a deveni ordonatorul, dirijorul conversaţiilor şi furnizorul temelor de discuţie. Subiectele apar de pretutindeni: dintr-o privire aruncată asupra ediţiei roz a lui *Evening Telegraph* el reconstruieşte micul univers al zilei ce trecuse: înmormântarea lui Dignam (cu ale sale cunoscute erori de informaţie şi scriere a numelor – C.P. M’Coy şi Stephen Dedalus nu fuseseră la cimitir, iar numele lui Leopold e grafiat L. Boom, ca să nu mai vorbim despre M’Ferlan), amestecul aiuritor de fleacuri mondene şi evenimente internaţionale (amorurile unui patriot irlandez vs o mare bătălie la Tokio), epistola lui Deasy despre boala vacii („treaba cu copita şi botul”), cursa de la Ascot etc., etc.

Ziarul nu e decât viaţă scrisă, după cum viaţa e un ziar vorbit – iată posibila concluzie, născută din credinţa comună a celor adunaţi în adăpostul vizitiilor. Felul în care e văzută moartea lui Parnell constituie exemplul ideal al proliferării mitului şi al lipsei fundamentale de încredere a individului obişnuit în realitatea întâmplărilor. Speculaţiile privind revenirea din morţi a lui Parnell, evocate în capitolul *Hades*, primesc acum, prin gura unuia dintre vizitii, noi valenţe: „Într-o bună dimineaţă îţi deschizi ziarul, afirmă birjarul şi citeşti *S-a întors Parnell*. Putea să pună pariu pe ce voiau ei. Unul din regimentul de puşcaşi dublinezi trecuse pe aici pe la adăpost într-o seară şi zicea că l-a văzut cu ochii lui în Africa de Sud. Mândria, asta l-a dus de râpă. Ar fi trebuit să-şi facă seama sau să se dea la fund o vreme după chestia din Camera Comisiei 15, până avea să-şi recapete prestigiul, să nu-l mai arate nimeni cu degetul”.

Realist până-n vârful unghiilor, Bloom vedea „reîntoarcerea” lui Parnell drept „nerecomandabilă”, având în vedere evenimentele scurse în cei douăzeci de ani de la scandalul care-l transformase într-un paria. Nu numai că n-ar mai fi fost acceptat de noua generaţie de politicieni, dar ar fi pus şi „câinii pe el de cum s-ar fi arătat”. Adept şi participant

în istoria mică, atras mai degrabă de banalităţi, decât de scene grandioase, epopeice, eroice, Bloom şi-l aminteşte pe liderul irlandez într-o postură ce nu are în ea nimic exemplar. Într-un anticlimax caracteristic, el evocă o întâmplare în care predomină banalitatea, căldura umană şi timiditatea figurantului, departe de faldurile semeţe ale istoriei: „Îl văzuse şi el o dată cu prilejul acela faimos când veniseră să distrugă tipografia la *Neînvinsul* sau o fi fost la *Irlanda Unită*, fusese o ocazie pe care ştia să o preţuiască acum, şi de fapt îi întinsese jobenul când îi fusese zburat de pe cap şi el îi spusese *Mulţumesc*, fără îndoială tulburat, deşi îşi păstrase expresia imperturbabilă în ciuda micii întâmplări neplăcute la care făcuse aluzie tocmai când să-şi vadă visul cu ochii – era un om de calitate, ce mai”.

Coborârea eroului între muritori, umanizarea prin gesturi umile îl transformă pe Parnell într-o variantă credibilă a lui Odiseu. Trădat, abandonat, umilit, Parnell străbate purgatoriul unei imposibile întoarceri acasă. El e un Ulise izgonit, şi nu unul care, de bunăvoie, ia hotărârea să părăsească tihna căminului pentru a înfrunta necunoscutul şi primejdiile unei vieţi aventuroase. Clienţii nocturni ai gheretei opinează că drama lui Parnell îi este în întregime imputabilă amantei, doamna O’Shea, pe când Bloom tinde să dea vina pe forţa pasiunii nutrită de „sângele spaniol” pe care doamna respectivă l-ar fi avut. Ca soţ al unei semi-spanioloaice focoase, Bloom ştie despre ce vorbeşte. Mai mult chiar – devenit un dublet al lui Murphy, care se laudă cu tatuajul tânărului ce-i fusese, cu siguranţă, amant – el îi arată lui Stephen, plin de mândrie, fotografia soţiei, descrisă drept o „prima donna”, curios dacă acesta identifică în ea „tipul spaniol”.

Faptul că fotografia se află, în buzunarul hainei lui Bloom, aproape lipită de cartea erotică, *Plăcerile păcatului,* achiziţionată în cursul zilei are, desigur, o certă conotaţie erotică. Descrierea făcută de Bloom distinsei fiice a maiorului Tweedy are mai degrabă tonul unui proxenet cu instincte voyeuriste, decât al unui soţ sau îndrăgostit: „Ar fi putut, spuse el mai departe, să reprezinte întreg ansamblul, ca să nu mai insistăm asupra anumitor volume şi curbe opulente…”. Acestor impulsuri li se adaugă şi o vagă notă de perversitate: „De fapt, uşoara patină de murdărie de pe fotografie nu făcea decât să-i adauge farmecului, ca şi în cazul lenjeriei puţin murdare, care e la fel de plăcută ca nouă, mult mai plăcută, de fapt, cu scrobeala trecută”. Faptul că Stephen, în mod clar cel mai de soi personaj din adunătura adăpostită în gheretă, e plin de laude la adresa frumuseţii lui Molly îl încântă. În acelaşi

timp, într-o formulare voit ambiguă („you wouldn't think he had it in him yet you would"), care deschide calea speculaţiilor spre posibila homosexualitate a lui Stephen, Bloom invocă delicata problemă a triunghiurilor matrimoniale şi a „minciunilor ipocrite" ale presei legate de câteva cazuri celebre.

Într-un arc de cerc, el revine la episodul Parnell, încheiat cu un proces ruşinos. (O spectaculoasă prezentare a cazului Parnell-O'Shea, precum şi a implicaţiilor sale poate fi găsită în Foster, 1993, pp. 123-138). Tânărul Bloom fusese de faţă: „Se bucurase de privilegiul de a se fi aflat în preajma regelui neîncoronat al Erinului în carne şi oase când s-au petrecut lucrurile în acel eveniment cu adevărat istoric când oamenii de încredere ai liderului azi prăbuşit – şi care a rămas în ochii publicului pe poziţie până în ultima picătură chiar şi atunci când mantia adulterului îi căzuse greu peste umeri – când oamenii lui în număr de zece sau doisprezece sau poate chiar şi mai mulţi pătrunseseră în tipografia Neînvinsului sau nu era Irlanda unită (o denumire, nu-i aşa, câtuşi de puţin potrivită) şi au spart casetele cu litere cu ciocanele sau aşa ceva ca urmare a unor izbucniri calomnioase ieşite din penele înveninate ale scriitolor o'brieniţi".

Insistenţa asupra acestui episod conţine un evident grăunte psihanalitic: triunghiul amoros şi implicaţiile emoţionale adiacente funcţionează asemeni unui centru energetic autodistructiv. Atât în relaţia cu Parnell, căruia îi restituie pălăria, ajutându-l astfel să-şi recapete prestanţa masculină, la fel cum, lipsind de acasă, îi îngăduie lui Blazes Boylan să se comporte cu Molly ca un adevărat bărbat, Bloom acţionează ca un servant. El îi oferă femeii semi-ignorate satisfacţia unei partide amoroase adevărate. În ambele cazuri, el se comportă ca un martor timorat, ca un participant căruia i s-a rezervat o partitură fără greutate, dar nu fără semnificaţie:

„Cum lucrurile se încălziseră bine în confuzia generală, Bloom încasase o uşoară lovitură provenind de la un ghiont agresiv din cotul unui individ din mulţimea care se congregase în chip natural cu această ocazie, localizată undeva în golul stomacului, din fericire însă, fără a prezenta un caracter de gravitate. Pălăria lui (a lui Parnell) îi fusese în mod inadecvat zburată de pe cap şi, ca să consemnăm un alt detaliu strict istoric, Bloom fusese cel care o ridicase din înghesuială după ce fusese martorul acestei împrejurări cu gândul să i-o restituie (şi chiar i-a restituit-o cu cea mai mare celeritate)".

Imaginea salvatorului onoarei lui Parnell se leagă, în imediat, de decizia de a-l salva şi pe Stephen. Mai întâi, şi-l imaginează însurându-se cu „domnişoara Ferguson" (al cărei

farmec probabil că îl atrăsese în Irishtown), apoi e îngrijorat că e nemâncat („La ce oră ţi-ai luat masa de seară”) şi uluit de răspunsul lui Stephen („Alaltăieri”). În acel moment, decizia lui de a-l duce acasă pentru a se odihni e luată. Există desigur un risc: „Ar fi putut urma anumite eventualităţi (existând o anumită persoană care şi-ar fi putut avea manifestările temperamentale)”. Aşadar, teama de Molly continuă să fie prezentă, chiar dacă urgenţele momentului ar fi pretins o detaşare de sentimentul care-i marchează întregul comportament. Cum e însă prea târziu ca Stephen să mai meargă până la Sandymount (tocmai se apropie ora unu a nopţii), Bloom, după ezitări şi sfioase analize (unul din argumente în favoarea invitării acasă e bănuiala că „cine ştie ce bordel dracului cu frumuseţi scoase la pensie jos pe strada Sheriff ar fi fost adresa cea mai plauzibilă a acestui personaj echivoc”), îi adresează invitaţia frontal. Mai mult, plăteşte şi băutura lui Stephen.

Curiozităţii nătâng-filozofice a lui Stephen („de ce pun ăştia mesele cu dosul în sus noaptea… adică scaunele cu picioarele-n sus în cafenele”), Bloom îi răspunde cât se poate de pragmatic: „Ca să măture duşumeaua, dimineaţa”. Apoi, cei doi pornesc spre casă. Discuţia e centrată pe „forma de artă pentru care, ca pur amator, Bloom nutreşte cea mai adâncă iubire”, adică muzica. Reîntâlnim titluri de opere şi de arii, nume de compozitori, distincţii între muzica „grandioasă”, dar „greoaie”, de tip Wagner, şi „opera uşoară de tipul Don Giovanni” – aceasta din urmă fiind preferata lui Bloom, alături de compoziţiile lui Mendelssohn. Aria lui Lionel, din *Martha*, nu lipseşte din înşiruire, ea funcţionând asemeni unui accelerator de sentimente, legând senzaţiile pline de pasiune ale trecutului de frustrările şi amărăciunea prezentului. Titlul ariei *M’appari* îşi relevă întreaga ironie: ceea ce deplânge pe tot parcursul zilei Bloom e *dispariţia* a ceea ce fusese sublim în viaţa lui.

Discursul melomano-melopeic e întrerupt de apariţia unui cal ce trage după el o măturătoare mecanică, al cărei tăvălug e cât pe ce să-i lovească. Privind înduioşat mârţoaga – în fond, şi ea o „creatură a lui Dumnezeu” –, Bloom regretă că nu are nişte cuburi de zahăr pentru a-l răsplăti pentru efort. Scena trimite, desigur, la episodul din *Odiseea* în care eroul, ajuns în fine acasă, îşi găseşte credinciosul câine Argus într-o stare deplorabilă, trăind în mijlocul gunoaielor. Bloom anticipează plăcerea pe care i-o va face Penelopei sale, prevăzând discuţiile despre muzică dintre ea şi Stephen. Privindu-l pe tânăr, îi remarcă asemănarea cu mama, sperând totodată că are talentul muzical al tatălui.

În acest ceas al nopţii, glasul (interior) al lui Bloom – stârnit de felul minunat în care Stephen cântă un vechi cântec german – devine, pe deplin, vocea unui tată. „Vocea de tenor atât de fenomenal de frumoasă” îl aruncă într-o amplă reverie asupra felului în care, folosindu-şi harul, Stephen ar dobândi succese colosale în înalta societate dublineză. Fireşte, nu succesul financiar primează, ci faptul că tânărul artist ar putea astfel contribui la impunerea unui gust artistic superior. Bun psiholog, conştient că marile handicapuri ale lui Stephen sunt nehotărârea şi delăsarea, Bloom conchide că protejatul său are urgentă nevoie de un agent. Şi cine ar putea fi – ghicim printre rânduri – mai potrivit decât el însuşi? Dacă ar putea să-l extragă de sub influenţa malefică a lui Buck Mulligan, drumul spre glorie ar putea începe.

Stephen, învăluit în mantia tăcerii, nu reacţionează în niciun fel la planul grandios ce i se derulează prin faţa ochilor. Poate că nici nu era nevoie. Apogeul viziunii bloomiene coincide cu descătuşarea fiziologică a calului aflat în misiunea de curăţenie a oraşului: „…ajuns la capătul răbdării, ca să spunem aşa, se opri şi ridicându-şi în sus coada mândră şi stufoasă, îşi aduse contribuţia lăsând să cadă pe pavajul pe care mătura avea curând să-l mănture şi să-l lustruiască trei globuri fumegânde de reziduuri. Încet, de trei ori la rând, una după alta, se descărcă din plinul său”. Greu de găsit un comentariu mai încărcat de sensuri decât această naturală deşarjare. Cei doi au înţeles mesajul – augmentat de silueta impasibilă a birjarului, care aştepta nemişcat şi înţelegător încheierea ritualului purgativ. Când şi-au reluat drumul, nu mai erau, ei înşişi, decât două siluete în noapte, într-un tête-à-tête misterios, vorbind despre sirene şi uzurpatori. Ambele categorii de personaje au jucat – şi continuă să joace – roluri fundamentale în contorsionata zi de 16 iunie 1904.

*Eumaeus* aduce probe legate de o anumită ezitare compoziţională a autorului în ce priveşte metoda narativă. Apropiindu-se de finalul cărţii, Joyce încearcă să diversifice modalităţile de intensificare a povestirii. *Eumaeus* se plasează la antipodul episoadelor în care textul se năştea din explorarea minuţioasă a minţii personajelor. Mai mult de jumătate din carte e compusă cam în felul în care se serveşte *punch*-ul: lichidul şi fructele sunt puse într-un recipient amplu, astfel încât fiecare ins îşi creează propria porţie, luând cu polonicul cum şi cât îşi doreşte. Frământările şi percepţiile personajelor sunt, asemeni bolului de punch, sursa informaţiilor convertite în forma monologului interior şi a fluxului conştiinţei.

Dar, începând cu episodul al zecelea, umbra naratorului omniscient revine treptat. Un critic specializat în studiul

manuscriselor joyceene face o remarcă extrem de subtilă: şi anume că, „mai întâi, Joyce a distorsionat cu violenţă metoda monologului, iar ulterior a înlocuit-o” (Groden, 2014: 34). Revenirea spectaculoasă, în triada ultimă, atât în *Eumaeus*, cât şi în *Penelope,* a unor modalităţi direct legate de tehnicile monologului are semnificaţia reîntoarcerii la acel „acasă” narativ care dublează *nostos*-ul eroului grec. Cu o diferenţă totuşi: în *Eumaeus*, monologul e transcrierea coerentă a unei poveşti ce pare să se dezvolte de la sine, într-o stranie independenţă a materiei narative faţă de „marele desen” al romanului.

Corespondenţa cu Harriet Shaw Weaver ori discuţiile cu Frank Budgen dau cheia acestei aparente inconsecvenţe a lui Joyce. Unul dintre primii exegeţi sistematici ai autorului, A. Walton Litz, susţine ideea modalităţii „compensatorii” a episodului, conceput simultan cu aventura coşmarescă din *Circe* (v. Litz, 1961: 3-4). Doar o astfel de construcţie ar fi îngăduit emergenţa, timidă şi ezitantă la început, irezistibilă şi cotropitoare în partea a doua a episodului, a complexităţii relaţiei dintre bărbatul obsedat de ipostaza de părinte şi tânărul ce nu pare să-şi fi găsit drumul nici acum, când cei din jur sunt convinşi de excepţionalele lui însuşiri artistice. Şi dacă ne gândim că minunatul cântec interpretat de el se numeşte „Tinereţea s-a sfârşit aici” *(Youth here has end*) (în originalul compozitorului Jan Pieterszoon Sweelink există o nuanţă eludată de Stephen: „Viaţa mea tânără s-a sfârşit”), am putea ajunge la concluzia că el e la un capăt, nu la un început de drum. Prin urmare, ziua de 16 iunie 1904 joacă un rol decisiv şi în viaţa lui.

Există, în acest îngrijorat comportament patern, o delicată gradare a gesturilor: mai întâi, Bloom se îngrijeşte de urgenţele trupului, iar apoi se avântă în speculaţii privind marele viitor pe care îl întrevede pentru apaticul, suferindul, iritatul, brutalul său companion. Felul resemnat în care Stephen acceptă dădăceala lui Bloom – „«omul pretutindinar» cu viziune stereoscopică” (Henke, 1978: 211) – arată că, în ciuda cinismului afişat, vulnerabilitatea lui e deplină. Frank Bugden identifică – dacă nu i-a fost sugerat cumva de Joyce însuşi – acel „«yes» rostit pentru prima oară *en sourdine,* răsuflarea afirmaţiei cu care se încheie *Penelope*” (Budgen, 1972: 260). Ceea ce ar constitui, desigur, o promisiune că întâlnirea dintre el şi Molly se va petrece sub bune auspicii. Dar nu vom afla deznodământul niciodată, aşa cum nu vom ştie câtă premeditare şi câtă incontrolabilă inspiraţie se află în truda şi viziunea lui Joyce.

În afara unor, puţine şi vagi, aluzii, experienţa radicală a orelor petrecute în Nighttown, nu pare a lăsa vreo urmă în conştiinţa lui Bloom şi Stephen. Urmărindu-le fluxul gândurilor, vom observa că marea lor majoritate au de-a face fie cu trecutul relativ îndepărtat, fie cu viitorul. Un burete magic a anulat tot ce ţinea de întâmplările serii coşmareşti petrecute în compania Bellei Cohen şi a angajatelor ei. Ne aflăm în faţa unui caz clasic de *reprimare psihologică* a unor împrejurări dezagreabile – ba chiar dezgustătoare. Dar stranietatea cuplului nu constă în centrarea absolută doar pe ceea ce trebuie să spună şi să facă în momentul prezent. Ciudăţenia e că ei nu prea au ce să comunice. Dialogul lor e de suprafaţă, dar, în mod surprinzător, cele aproape două ore petrecute împreună sunt mai consistente decât toate schimburile de cuvinte ale fiecăruia dintre ei pe parcursul întregii zile.

Aerul de voită artificialitate al capitolului e obţinut prin constantul recurs la o retorică, alternativ, pompoasă şi tandră, extravagantă şi delicată, asertivă şi reflexivă. „Una din funcţiile sintaxei contorsionate şi a dicţiei aparent inepte din *Eumaeus* e să sugereze cât de nesigură e legătura dintre Bloom şi Stephen” (Schwaber, 1999: 168) – o afirmaţie cât se poate de adevărată, dar incompletă. Vizibila diferenţă de energie – Bloom e cel care vorbeşte în majoritatea timpului, decide unde vor merge şi ce va bea Stephen – constituie însă o capcană în care soţul lui Molly cade fără să-şi dea seama. Oficial, ba chiar onctuos, Bloom i se adresează lui Stephen conştient de atuurile acestuia. Are, spre deosebire de el însuşi, studii universitare, o replică plină de causticitate şi o cultură care o depăşeşte cu mult pe a lui. Şi totuşi, intră în competiţie cu el. Imprudenţă? Lipsă a simţului măsurii? Tentaţie inconştientă de a-şi scoate la lumină inconsistenţa intelectuală, aşa cum îşi exhibă şi rana ca soţ încornorat?

Câte puţin din toate acestea. Ce uimeşte e felul în care textul urmează, nemilos şi suplu, „travestirile stilului iniţial”, pentru a reda, finalmente, profilul de-o inepuizabilă complexitate a lui Leopold Bloom. Om al vremii sale, îl descoperim şi „sub vremurile” unei conştiinţe torturate, dar şi „deasupra vremurilor” – toate acestea redate într-un limbaj a cărui virtuozitate se ridică, tocmai prin naturaleţea sa, deasupra formidabilei desfăşurări stilistic-lingvistice din *Oxen of the Sun*. E limbajul „sărac”, clişeizat şi stors de sensuri al individului nesigur de sine, dar care izbuteşte, prin perifraze, volute pompoase şi imprecizii camuflate în arborescenţe stilistice, să se apropie de sublim. Comedia limbajului are, în *Eumaeus*, supremul avantaj: ea se naşte din situaţii concrete,

decolând spre zona metafizicului. Adică opusul tehnicii din capitolul invocat, când mostre de limbaj cu existenţă de sine stătătoare sunt placate mecanic pe viul realităţii, într-o „anxietate a influenţei”, cum ar fi spus Harold Bloom, plină de fervoare, violenţă, tandreţe, compasiune şi cinism.

# A şaptesprezecea insulă:
# Muncile lui Odiseu sunt subminate prin întrebări impertinente

Primul lucru care frapează la parcurgerea capitolului *Ithaca* e tonul firesc al răspunsurilor date de Stephen Dedalus şi Leopold Bloom întrebărilor ce ţâşnesc neobosit dintr-o sursă abstractă. Indiferent de natura lor – ştiinţifică, artistică, publică ori personală –, replica vine instantaneu, ca dintr-o coardă de arc supraîntinsă. Nu există, în acest ping-pong verbal, ezitări, rateuri, limite ori inhibiţii. Asistăm la mişcarea fulgerătoare a scalpelului ce sfâşie pielea şi carnea, într-o intervenţie chirurgicală pe viu, fără anestezic. Agresiunii i se răspunde cu agresiune, regula dominantă fiind cea a sincerităţii: nu se admit refuzuri, întârzieri ori deturnări. Totul e la vedere, ca într-o lume paradiziacă unde n-au fost încă inventate veşmintele care să ascundă goliciunea. Inepuizabile, întrebările atacă din toate unghiurile şi direcţiile imaginabile, în foc

continuu. Întrebările răpăie la nesfârşit, ca dintr-o mitralieră, deşi, finalmente, nu există nici învinşi şi nici învingători. Există, în schimb, obsesia de a explora totalitatea ungherelor vastei reţele de cuvinte şi situaţii pe care cititorul le-a parcurs de-a lungul a şaisprezece capitole. În ceasul de pe urmă, o voce a raţiunii încearcă să explice de ce obiectivitatea naratorului şi subiectivitatea conştiinţei personajelor s-au aflat într-un precar, mereu primejduit echilibru.

Există în acest capitol ceva ne-omenesc, insuportabil şi respingător: senzaţia că nimic nu poate fi ascuns, că, direct sau indirect, mai devreme sau mai târziu, tirul întrebărilor va nimeri ţinta. Mai mult, o va ferfeniţi sub forţa supraumană înmagazinată de dorinţa de a nu lăsa neexpus privirii nimic din ceea ce constituia universul casnic, mental, public al acestui Odiseu *agonistes,* surprins în încleştarea supremă cu propriii demoni. Sentimente precum pudoare, prudenţă, delicateţe, precauţie ori raţiune sunt lăsate deoparte. Le va lua locul o necontenită hăituială, un interogatoriu în cel mai pur stil totalitar, demn de doctrinele extremiste ce vor însângera veacul al XX-lea. *Ithaca* îşi datorează existenţa „principiului generăririi nesfârşite" (Attridge, 2004b: 81), întrebuinţat de Joyce şi în *Cyclops* şi în *Circe*. Alternanţa nemiloasă de întrebări şi răspunsuri „suspendă posibilitatea erorii" (Brivic, 2008: 130), impunând textului adevăruri de care acesta nu fusese conştient.

În schema simbolic-structurală a romanului, James Joyce defineşte drept „organ" al episodului *scheletul*. Scheletul nu este, fireşte, un organ, dar el are, şi aici, şi în ultima secvenţă a cărţii, o *funcţie de semnalizare* decisivă: asemeni unei hârtii de turnesol, dă seama despre ceea ce a mai rămas din substanţa, din vitalitatea şi din consistenţa naraţiunii. *Ithaca* e un cuier (solid, expresiv, ingenios articulat) de care atârnă multe din episoadele anterioare ale romanului. Noile informaţii umplu lacunele – intenţionate sau nu – ce au contribuit la senzaţia de construcţie ermetică a unora dintre paginile cărţii. Ca într-un cazinou unde se joacă la ruletă destinele personajelor, suntem anunţaţi că, de acum înainte, *rien ne va plus*. Riscul – şi satisfacţia – vor fi pe de-a-ntregul ale cititorului. Autorul, revenit în scenă după o lungă absenţă, şi-a pus masca severă a profesorului, pregătindu-se pentru reprezentaţia finală. Spectacolul va fi complet absorbit de fluxul vital (şi sexual) al unei femei despre care ştim de pe acum că e întruparea sublimă şi improbabilă a Geei-Tellus.

Forţa de seducţie a capitolului provine dintr-un cumul de factori. Mai întâi, din felul neobişnuit al constituirii *literarităţii* textului. Într-un anume sens, suntem retrimişi la procedeul

suprapunerii de stiluri din *Oxen of the Sun*. Numai că acum nu e vorba despre o mixare pe verticală a modalităţilor expresive, ci despre aglutinarea haotică a propoziţiilor, despre „acumularea de detalii care nu au limite «estetice» proprii, bazându-se în schimb pe impactul epic al dominaţiei faptelor" (Litz, 1974: 388). În al doilea rând, Joyce recurge la metoda *intensificării* sensului, întrebuinţată şi în capitolul anterior. Comunicarea e rezultatul presiunii venite dinspre exterior, prin şirul de întrebări directe, agresive şi limitatoare. Succedându-se rapid, întrebările decupează blocuri mari de realitate, instituind obligaţia de a da răspunsuri imediate unui chestionar născut din pactul (ne)semnat anterior, de a conferi cărţii caracterul unei enciclopedii atotcuprinzătoare.

În al treilea rând, textul surprinde prin neaşteptata semnificaţie simbolică a unor pasaje descriptive ce nu au, în aparenţă, nici un contact cu tehnica literară. Pornind de la ceea ce Joyce numea, în dezvăluirile făcute lui Frank Budgen, „catehism matematic", se ajunge la o panoramă inspirată de viziunea cosmogonică asupra lumii. În felul acesta e atinsă, în al patrulea rând, performanţa de a extrage sensuri poetice dintr-o materie perfect amorfă, conectată la sursele de inspiraţie ale ştiinţei, nu ale literaturii. În al cincilea rând, prin construirea unei dinamici textuale unice, prin simpla alternare a cotidianului insignifiant şi a proiecţiilor cosmice desprinse din tratate ştiinţifice obiective, episodul dă naştere unor sensuri derivate, care amplifică efectele estetice ale întregului.

În al şaselea rând, *Ithaca* se particularizează prin raportarea la modelul homeric printr-o neobişnuită alternanţă de similitudini cu încărcătură metaforică şi similitudini ce vizează dimensiunea parabolică. Atunci când Stephen şi Bloom ies în curte şi îşi golesc, construind măiestrite arcuri de cerc, vezica, ei refac celebra secvenţă când, umăr la umăr, Odiseu şi Telemach trag cu arcul. La nivelul parabolei, arcul regelui Itacăi reprezintă raţiunea care, prin combustia internă, elimină, unul câte unul, inamicii care-i ocupaseră, cât fusese absent, casa. În final, într-o gestică identică, Odiseu fumegă palatul, pentru a şterge amintirea peţitorilor Penelopei, pe când Bloom, într-un ritual aidoma, alungă demonii prezenţei în casă a lui Blazes Boylan: „Dintr-o cutie deschisă plasată pe masa cu tăblie de majolică a extras un con mic negru, înalt de un inci, l-a plasat pe baza sa circulară pe o farfurioară mică de tablă, a plasat sfeşnicul său în colţul din dreapta al consolei căminului, a scos din buzunarul vestei o foaie împăturită cu prospectul (ilustrat) intitulat Agendah Netaim, l-a despăturit, l-a examinat superficial, l-a răsucit formând un cilindru subţire, l-a aprins la flacăra lumânării, l-a aplicat odată aprins pe vârful

conului până când acesta din urmă a atins starea de incandescenţă, a plasat cilindrul în golul sfeşnicului potrivindu-i partea încă neconsumată în aşa fel încât să faciliteze combustia sa totală".

Există, în acest fragment, şi o încifrare suplimentară a gesturilor: folosind prospectul publicitar al firmei Agendath Netaim, Bloom îşi afirmă încă o dată apartenenţa la spaţiul propriului cămin şi, implicit, al Irlandei. Viziunea Tărâmului Promis (şi a îmbogăţirii presupuse de reîntoarcerea la rădăcini) a fost doar o tentaţie de-o clipă, un joc mental care-i dovedea, şi în acest fel, apartenenţa spirituală. Indiferent de situaţie, el se lasă sedus de adânc înrădăcinata patimă speculativă – gratuită ori, dimpotrivă, ţintind câştigul material. Prin astfel de procedee, *ocultul* devine parte a construcţiei narative, indicând „latura acunsă a minţii personajelor, conducând la explicaţii de natură psihologică" (Terrinoni, 2007: 31). În al şaptelea rând, palierul filozofic al existenţei devine subiect central prin dispunerea concentrică a obsesiilor şi argumentelor ce aparţin nu doar experienţei nemijlocite, ci şi bagajului ştiinţific universal. Bloom admite că nicio fiinţă vie nu poate interveni în legitatea desfăşurării evenimentelor, singura reacţie fiind acceptarea stoică a realităţii şi acceptarea celor „două infinite" care definesc existenţa.

În al optulea rând, în *Ithaca* se închide un arc de cerc ce părea să se frângă odată cu moartea micului Rudy. Surprins, Bloom constată că „extinderea progresivă a câmpului dezvoltării individuale şi a experienţei era însoţită la modul regresiv de o restrângere a domeniului invers al relaţiilor interindividuale". Stephen e primul individ cu care simte că ar putea comunica în profunzime. Redescoperirea sentimentului patern îl eliberează de izolarea mentală (poate chiar nevrotică) în care îşi găsise adăpostul în faţa tragediei trăite: „Bloom depăşeşte un deceniu de doliu după fiul său consubstanţial stabilind o relaţie transsubstanţială de paternitate cu Stephen. Bloom cucereşte neputinţa emoţională şi este astfel în stare să îl pună pe «fiul său adoptiv» în legătură cu lumea activă a înţelegerii sociale" (Henke, 1978: 219).

În al nouălea rând, episodul e generatorul unei noi tehnici de obscurizare a întâmplărilor propriu-zise, care privilegiază amintirea, speculaţia, reveria ori afirmaţia contrafactuală. La nivelul fluxului conştiinţei există o continuitate neîntreruptă a proceselor, în schimb, informaţiile despre personaje sunt fragmentate, asemeni unor aşchii ce apar şi dispar în faţa unei fante luminoase. Din acest motiv, ceea ce ar fi putut fi punctul culminant al cărţii (reunirea tatălui şi a fiului) se încheie aproape grotesc: trezit din mahmureală, Stephen cântă o

stupidă „baladă" antisemită, „Little Harry Hughes", povestea unei fetiţe evreice care îl atrage în casă pe copilul care le spărsese geamul şi, drept pedeapsă, îi taie capul cu briceagul. Mai mult, Stephen încearcă să dea o explicaţie raţional-abstractă acestei situaţii: „Unul dintre toţi, cel mai mic dintre toţi, este victima predestinată. O dată din inadvertenţă, a doua oară deliberat, îşi provoacă destinul. Acesta vine când el este părăsit şi îl provoacă atunci când el ezită, şi asemenea unei arătări de speranţă şi tinereţe, îl cuprinde când el nu mai rezistă. Îl conduce într-o locuinţă străină, în încăperile tainice ale unui necredincios şi acolo, implacabil, îl imolează, consimţind".

Deşi ignorată de majoritatea comentatorilor, odioasa baladă reprezintă un moment de răscruce în relaţiile dintre Stephen şi Bloom. Stephen nu e, în niciun caz, un antisemit. Şi totuşi, în deplină conştienţă, el decide să-l sfideze astfel pe cel care îi fusese, de-a lungul întregii seri, mai mult decât un protector. Or, insistenţa asupra cântecului, inclusiv prin reproducerea pe portativ a structurii sale muzicale, arată din partea lui Joyce o intenţionalitate cât se poate de evidentă de a *vizibiliza* acest lucru. Adăugând textului o latură suplimentară, el transformă versurile nătânge ale cântecelului într-un ţipăt visceral.

În al zecelea rând, o astfel de strategie trădează încercarea lui Joyce de a se îndepărta de modelul homeric. Deşi ascuns cu multă abilitate, demersul urmează logica internă a generării textului prin reflectare în originalul homeric. În *Odiseea*, tatăl şi fiul se reîntâlnesc şi vor rămâne împreună. În *Ulysses*, Stephen va declina invitaţia de a-şi petrece noaptea sub acoperişul celui care-i arătase o grijă cu adevărat părintească. Rolul versurilor antisemite funcţionează aşadar ca o *mise-en-abyme*, ca un anunţ timpuriu al deznodământului. Dar toate aceste lucruri pot fi menţionate la modul intuitiv, argumentele în favoarea unei astfel de explicaţii fiind derivate din anticiparea a ceea ce vom afla despre cele două personaje. O confirmare a insolvabilei dileme o furnizează şi perspectiva naratologică asupra textului: „Deşi analiza naratologică nu dă o soluţie deplină tuturor întrebărilor, ea amplifică eforturile lui Joyce de a-şi conduce romanul spre o concluzie ambiguă şi finalmente nesentimentală" (Norris, 2011: 200). Ingenioasa deturnare ţine de mecanismele creaţiei, care, aşa cum dovedesc mărturiile lui Joyce şi corespondenţa sa, au fost supuse, până în ultima clipă, unor substanţiale modificări, ba chiar distorsiuni.

E inevitabil, analizând acest episod, să nu accepţi o sugestie a lui Karen Lawrence, potrivit căreia *Ithaca* reprezintă

„punctul de climax al îndepărtării cărţii de «literatură»" (Lawrence, 1981: 180), adică extragerea din magma realităţii a aluviunii ficţionale şi transformarea ei într-o entitate de sine stătătoare. Poate chiar într-o pagină de ziar (aşa cum se întâmpla în *Aeolus*) ori într-o transcriere, la marginea urletului clinic, a reveriilor sexuale ale unei femei amuzate de propria ei frustrare, din *Penelope*. Capitolul ar putea fi dopul care închide recipientul cu demoni dezlănţuiţi pe parcursul zilei de 16 iunie 1904 şi care, acum, când am ajuns aproape de zorii zilei următoare, necesită o radicală resetare a întregului peisaj moral, evenimenţial şi chiar ideologic.

Nu e exclusă nici o intenţie ce transcende cadrul literar propriu-zis. La începutul secolului al XX-lea, cultura Regatului Unit stătea, dincolo de orice dubiu, sub dominaţia organizării şi structurării informaţiei în acord cu necesităţile a ceea ce s-a numit „cultura imperială britanică" şi a formei sale supreme de expresie, „arhiva imperială". Adică „reprezentarea imaginativă a unui depozit ideal de cunoştinţe prin care date diverse privitoare la imperiu puteau fi ordonate şi sistematizate" (Hegglund, 2008: 59). Prin *Ithaca*, Joyce întreprinde, simultan, o parodiere a acestei forme de gândire-acţiune, dar şi o subminare ironică. Bloom şi Stephen dobândesc astfel atributele unor complotişti care aruncă în aer inima birocratică a Imperiului.

Răfuiala cu literatura include adoptarea limbajului denotativ, despovărat de sensuri secundare, caracteristic idiomului ştiinţific. Dar asta nu înseamnă că Joyce a renunţat la atuurile pregnanţei artistice. El a ambiţionat mai mult decât atât: să atingă expresivitatea textului artistic folosind o materie primă completamente lipsită de strălucire. Forma „catehismului matematic" în care-şi compune capitolul – după cum îi scrie în februarie 1921 lui Frank Budgen – e impusă de necesitatea de a ajunge la „modalitatea rece" şi la „condensarea formei" astfel încât capitolul să reprezinte, în sine, un microunivers. „E cel mai rece episod dintr-o carte neemoţională", notează autorul. „Totul e redat pe acelaşi ton şi în acelaşi tempo, ca şi cum ar avea aceeaşi importanţă. Rolul de a distribui valorile umane îi revine cititorului. […] Scheletul fiecărei întâmplări e despuiat de acoperământul emoţional. Faptele stau unele lângă altele precum scheletele bărbatului şi femeii, ale maimuţei şi tigrului într-un muzeu anatomic la ceasul apusului, diferenţele de contur dispărând sub asemănarea materialului, a funcţiei şi mecanismului" (Budgen, 1972: 263-264).

Tot de la Budgen aflăm că Joyce ar fi mărturisit, decretând *Ithaca* drept episodul lui preferat, că ar fi „răţuşca

cea urâtă a cărţii". Adică lebăda. Mult citata sintagmă este ea însăşi o metafră ce ne invită să descoperim frumuseţea sub veşmintele limbajului tern, ce visează precizia exprimării, parcă indiferent la pariul estetic. Fără a avea spectaculozitatea formală a altor episoade ori ingeniozitatea şi truculenţa deja cunoscute din *Wandering Rocks* ori *Oxen of the Sun*, fără miza artistică a acestora, *Ithaca* se impune prin ambiţia de a obţine efecte literare prin refuzul stratagemelor romaneşti. La rigoare, capitolul poate fi citit drept sumarul unei alte cărţi *in nuce*, o rescriere radicală a evenimentelor zilei de 16 iunie 1904 din unghiul implacabil al Istoriei.

Într-un anumit sens, tehnica întrebuinţată aici de James Joyce e similară celei experimentate de Virginia Woolf în *Jacob's Room*. Noutatea punctului de vedere constă în inversarea lentilelor ocheanului: ceea ce obţinem prin lectură nu e atât o viziune a lui Bloom (ori Stephen) asupra lumii, cât o viziune a lumii asupra personajelor. Joyce ştie că nu există întrebări inocente, ci doar răspunsuri neîndemânatice. Pentru a limita influenţa acestora, discursul interogativ e menţinut în alertă continuă. El încearcă să epuizeze prin metoda catehetică – formula clasică de verificare a cunoştinţelor în cultura religioasă catolică – aspectele fizice şi metafizice ale universului cercetat. (O bună introducere la această problematică poate fi găsit într-un studiu din *James Joyce Quarterly* – Staley, 1969: 137-153.)

Ca orice promisiune a cunoaşterii absolute, şi metoda catehetică riscă să provoace mai multe distrugeri decât câştiguri. Nevoia de ordine a minţii umane e contrariată de absenţa ierarhiilor presupuse de actul cunoaşterii. Am fost martorii unei situaţii asemănătoare şi în *Wandering Rocks*, dar impersonalitatea de acum a discursului accentuează senzaţia de răceală şi obiectivitate ostilă a informaţiei. Stivuite ca într-o cameră frigorifică, informaţiile se ordonează după o logică proprie, însuşindu-şi principiul catalogării în funcţie de momentul furnizării informaţiei. Obiecte, date şi persoane au o valoare de comunicare echivalentă, elementul emoţional fiind substituit de o superioară, nemiloasă nevoie de ordine.

Staley identifică sursele dogmatice ale catehismului, ajungând la concluzia că Joyce a recurs la o tehnică mixtă, inspirată atât de scrierile lui Origen, cât şi de opera fundamentală a domeniului, *Cathechismus Romanus*, din 1566, sinteza învăţăturilor dogmatice stabilite la Conciliul de la Trento (Conciliul Tridentin) din 1564. Acestea reprezentau forma thomistic-aristotelică de structurare a teologiei catolice, devenind cel mai prestigios „manual de învăţătură" al supuşilor Papei. Una dintre lucrările la care a apelat Joyce e

*Deharbe Catechism* (datorată teologului german Joseph Deharbe), publicată în 1847 şi tradusă imediat în aproape toate limbile importante. Cealaltă, *Maynooth Catechism*, e varianta stabilită în 1775 de James Butler, arhiepiscopul de Cashel, avându-i ca destinatari pe credincioşii irlandezi. Cunoscut drept *Catehismul verde* (după culoarea copertei), volumul e citat şi în *Dubliners*, în povestirea „A Painful Case".

E obligatorie menţionarea, în *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a respingerii de către Stephen, prin memorabila formulă *I will not serve*, a îndatoririlor sale de creştin, cu ocazia Paştelui. Momentul e decisiv pentru opţiunea personajului, care îşi afirmă astfel „formula luciferică a sfidării, subliniind importanţa Conciliului de la Trento în viaţa lui Stephen. El citează din Biblie nu pentru a se ridica împotriva Poruncilor ori a lui Dumnezeu, ci împotriva Bisericii, aşa cum s-a construit ea pe sine la Trento" (Staley, 1969: 141). Legăturile cu Biserica sunt, în ce-i priveşte pe Stephen şi pe Bloom, cât se poate de diferite. Stephen e un mistic revoltat contra instituţiilor religioase, pe când Leopold menţine cu ele o relaţie de politicoasă neimplicare. Modelul catehetic se dovedeşte, astfel, o strategie prin care Joyce îşi atrage personajele într-un perimetru unde vulnerabilităţile sunt uşor de pus în evidenţă.

O simplă comparaţie a întrebărilor din *Deharbe Catechism* indică, dincolo de orice dubiu, faptul că James Joyce şi-a însuşit nu doar spiritul interogativ şi felul în care se dau răspunsurile, ci aproape şi litera lor. Păcatul, miracolul, misterul, judecata, acţiunile oamenilor sunt puse în scenă într-o modalitate ce nu lasă niciun dubiu asupra formulei îmbrăţişate de autor. Pendularea între abstract şi concret, între răspunsul sintetic şi tentaţia explicaţiei narative, dialectica sintezei şi a analizei sunt elemente ce probează, dincolo de orice dubiu, faptul că Joyce a lucrat cu „modele naturale" – chiar dacă acestea sunt variante acut formalizate ale experienţei religioase. Nu numai prin formă, ci şi prin limbaj, scriitorul sugerează existenţa unei structuri de adâncime a vieţii ce-şi găseşte răspunsul printr-o adresare adecvată.

Nu e aşadar exagerat, potrivit lui Staley, să privim capitolul *Ithaca* drept o prelungire a intenţiilor trans-textuale ale autorului: „Credinţa catehismelor reprezintă prima teleologie formală a lui Joyce, o explicaţie a naturii, a întregii existenţe, în termenii intenţionalităţii divine. Catehismul a fost un depozit al răspunsurilor romano-catolicismului la turbulentele curente ale controverselor teologice care au ieşit la suprafaţă în timpul Renaşterii şi au culminat în vremea Reformei. Viziunea sa asupra lumii e thomistă şi tridentină. Ea

oferă o formulă tripartită privind salvarea individului, prin credinţă, supunere şi ritual ori, cu alte cuvinte, prin credinţă, porunci şi milostenie" (Staley, 1969: 151).

Ca în puţine alte capitole ale romanului, silueta lui Joyce se întrevede baleind textul, aşa cum în viziunile cosmologice privind naşterea universului duhul pluteşte deasupra apelor. El repară, ca un bun meşter – identitatea de „artifex" fusese asumată decisiv încă din *A Portrait of the Artist* –, tot ceea ce se stricase pe parcurs ori fusese lăsat dinadins incomplet ori constituise, voluntar sau involuntar, un obstacol în calea descifrării evenimentelor. Într-un anumit fel, *Ithaca* reprezintă finalul efectiv al călătoriei lui Bloom, capătul de drum al lungii şi contradictoriei lui întoarceri acasă. Dintr-o astfel de perspectivă, capitolul următor, *Penelope,* e doar cronica unei nevroze intrate în prelungiri, istoria absorbirii personajelor, a întâmplărilor şi chiar a istoriei în pântecul uriaş al unei Mame a Pământului ce refuză să mai nască.

Trebuie totuşi precizat că *persoana* căreia îi spunem James Joyce nu coincide decât în mică măsură cu scriitorul ce poartă acelaşi nume. Instanţa care intervine decisiv în text e, la rându-i, o abstracţiune, numită de Karen Lawrence când „lateral imagination", când „mind of the text". E vorba, de fapt, de măştile care anterior se numeau *monolog interior* şi *flux al conştiinţei*, ale căror ultime reziduuri se adună pentru a se opune cu agresivitate modalităţilor tradiţionale de a scrie o poveste. „Ni se spune prea mult şi ni se spune insuficient" (Lawrence, 1981: 184): între aceşti poli gravitează un joc savant al mimării obiectivităţii.

În marea majoritate a episodului, lucrurile chiar stau aşa. Dar acest artificiu e parazitat de un alt artificiu: şi anume, tentaţia vocii impersonale de a „canibaliza" rolul atribuit până atunci lui Bloom. Adică de a transforma monologul interior şi fluxul conştiinţei în propriile lor avataruri. Se câştigă în felul acesta enorm la capitolul informaţiei (neîndoios, necesară), dar se pierde tensiunea emoţională prin care ne-au confiscat atenţia în sutele de pagini anterioare. S-a vorbit adeseori de „intelectualizarea" textului, de eliminarea elementelor aparţinând recuzitei sentimentale. Perfect adevărat. Numai că, printr-un tur de forţă aproape de neimaginat, partea a doua a capitolului se metamorfozează într-o poezie de-o concreteţe arareori atinsă în literatura veacului al XX-lea.

Una dintre marile performanţe ale fragmentului constă în refuzul obstinat al tentaţiei parodice. În fond, ce e parodia? Reducerea unui text la scheletul formal (ceea ce în *Ithaca* se întâmplă în mod conştient) şi reconstituirea „organismului" prin întrebuinţarea unei materii prime diferite de cea iniţială.

Or, tocmai răceala asumată a naraţiunii, indiferenţa la estetic, respingerea plăcerii de a seduce (şi de a încânta) constituie armele forte ale metodei urmate cu o militărească precizie. În multe ocazii anterioare, textul complotase alături de Bloom, ca pentru a-i asigura un rol privilegiat şi pentru a atrage simpatia cititorului. În *Ithaca* primim mai degrabă argumentele pentru a ne îndepărta de erou, lăsat pradă unei singurătăţi de-o insondabilă adâncime.

Faptul că textul nu cade în parodic se explică, frecvent, prin felul în care fraze aparent anodine, copiate dintr-un dicţionar, dintr-un tratat ştiinţific sau dintr-o enciclopedie, dobândesc, miraculos, valenţe lirice. Sonoritatea cuvintelor, muzicalitatea lor e atât de frapantă şi organizarea lor atât de ingenioasă, încât definirea lor drept poezie e inevitabilă. Or, nu există inamic mai de temut al parodiei decât lirismul – aşa cum Joyce a dovedit-o inclusiv în copleşitoarea meditaţie asupra destinului, a vieţii şi a morţii, a lui Gabriel Conroy, în „The Dead", povestirea-sinteză din *Dubliners*. Dar mai există o formulă de expresie artistică pe care lirismul n-o respinge în totalitate: o anumită formă a comicului. Şi anume, aceea născută din asociaţiile de idei, din compunerile sonore stranii şi, mai ales, din extraordinara inflexiune a separării sentimentelor de volutele raţiunii.

În ciuda cantonării într-o formă narativă fixă, textul stabileşte legături subterane cu alte părţi ale romanului. Unele sunt premeditate, altele provin din expresivitatea inerentă a oricărui act de creaţie. După ce, în *Eumaeus*, beneficiasem de efectele cvasi-soporifice ale invocatei *prosa rilassata*, acum Joyce propune (via Linati) coborârea cu o treaptă, până la nivelul a ceea ce el numeşte *stile pacato* – stilul liniştit, previzibil, calm. Dacă luăm în considerare şi schema Gilbert, vom fi obligaţi să ţinem cont de contrastul stabilit cu al doilea capitol al romanului, *Nestor*, dominat de „catehismul personal" al interacţiunii verbale dintre domnul Deasy şi Stephen Dedalus, şi „catehismul impersonal" generat de vocea interogativă abstractă care stabileşte nu doar temele de discuţie, ci şi modalitatea lor de exprimare.

Vizual, pagina de carte este extrem de dinamică (şi nu doar pentru că Joyce introduce, la un moment dat, un portativ muzical cât se poate de concret). În fapt, e greu să negi un anume statism al naraţiunii, o atmosferă de laborator de analize, unde singurele mişcări observabile sunt cele din interiorul eprubetelor. Naraţiunea nu avansează, predictibil, pe orizontală, prin înlănţuirea (sau rostogolirea) întâmplărilor, ci se adânceşte în alveolele alcătuite din îmbinarea informaţiilor de tip enciclopedic cu fluxul impredictibil al conştiinţei. Dacă

e să găsim un punct de intersecţie al acestor două şuvoaie narative cu mici şanse de a se constitui într-un întreg, el priveşte imponderabilele relaţiei ce se încheagă între Bloom şi Stephen. Capitolul nu propune noi evenimente, dar relevă noi atitudini.

Astfel, Bloom ajunge să perceapă adulterul lui Molly într-un mod pur cerebral, fără urmă de visceralitate. Faptul e analizat cu detaşare, disecat, catalogat şi aproape uitat. Tot acum, Stephen reuşeşte să dea expresie echilibrată dramei morale provocate de moartea mamei. Norul zărit de dimineaţă, la Martello Tower, şi asociat cu imaginea mamei, apare acum pe fondul slăbiciunii post-bahice: „În ce priveşte leşinul, pe care Bloom îl credea datorat înfometării şi anumitor produse chimice în varii grade de alterare, precum şi tăriilor alcoolice, accelerate de efort mental şi de velocitatea mişcării circulare rapide într-o atmosferă relaxată, Stephen l-a atribuit reapariţiei unui nor matutinal (perceput de amândoi din două puncte de observaţie diferite, Sandycove şi Dublin), la început nu mai mare decât mâna unei femei".

Ambele personaje sunt scufundate aşadar într-un proces de autoanaliză, de plasare corectă (şi, eventual, avantajoasă) în raport cu situaţia în care au ajuns. În ciuda scenariilor privind viitorul comun, experienţa de viaţă îi spune lui Bloom că nu există o continuare probabilă a relaţiilor dintre ei. Faptul că mintea lui a conceput un scenariu arborescent privind potenţiala regăsire a atributelor paterne prin identificarea lui Stephen drept fiu (nu doar spiritual) ţine de procesele psihice ale propriei minţi. Niciun alt element exterior nu susţine o astfel de ipostază, ea rămânând doar una dintr-o multitudine de posibilităţi născute din întâlnirile întâmplătoare ale zilei.

Nu e cazul să fetişizăm totuşi omogenitatea stilului şi nici capacitatea acestuia de a stabili înţelesuri unilaterale. Dimpotrivă, „strategia chiasmatică", adică utilizarea pe scară largă a „repetiţiei şi a inversării" (Herman-Sekulić, 1987: 423), o caracteristică generală a părţii *Nostos*, cauzează o decisivă ruptură metodologică. Metoda catehetică e abandonată în mai multe rânduri, fiind înlocuită cu un fel de metatext deschis improvizaţiei, ingeniozităţii şi creativităţii vocii respondente („Recitaţi a doua parte [în minor] a legendei"; „Rezumaţi comentariul lui Stephen"; „Descrieţi schimbările efectuate în dispunerea mobilierului" etc.) De răspuns, răspunde aceeaşi voce neidentificabilă, cu diferenţa marcată că tendinţa de a divaga, deosebit de consistentă în cazul procedeului catehetic, e înlocuită cu efortul de fi precis în exprimare şi descriere. La nivel formal, uimeşte diversitatea răspunsurilor. Cea mai mare parte ţintesc, aşa cum am remarcat, la precizia ştiinţifică. Dar

multe flirtează cu formule artistice sau cvasi-artistice de expresie: cântecul, acrostihul, poezia pentru copii sau cea ideologică, anagrama, aliteraţia. Mai mult: există o veritabilă reţea de semnificaţii născute pe baza citatului cultural, a aluziei şi a limbajului aluziv în limbi străine dificil de accesat: irlandeza, latina şi ebraica.

Un loc aparte îl ocupă situaţiile ce-ar putea fi numite *contra-factuale*. Adică întrebările/răspunsurile referitoare la ceea ce ar fi putut sau ar fi trebuit făcut sau spus într-o anumită situaţie. Ele au rolul de a extinde domeniul naraţiunii, prelungind prin cuvinte şi imagini o istorie deja cunoscută. Sursa lor provine din faptul că întâmplările nu sunt (sau nu fuseseră) pe de-a-ntregul accesibile. Fluxul conştiinţei a acţionat asemeni unui instrument de forat în adâncime, dar el a ignorat adeseori împrejurările şi exteriorul. Dar asta nu înseamnă că *Ithaca* e un capitol-depozit, din care scriitorul-meseriaş alege materia primă pentru a astupa golurile lăsate, cu voie sau fără voie, pe parcursul naraţiunii. Dimpotrivă, episodul generează, la rându-i, o serie de enigme, de expresivităţi involuntare şi de entităţi poetice capabile să funcţioneze în sine, autogenerându-şi propria combustie lirică.

Sensul de profunzime al capitolului trebuie căutat în modificarea – sau, mai bine zis, în anularea – perspectivei care dominase până atunci cartea. Rafinamentul stilistic nu ascunde totuşi evidenţa că primele şaisprezece capitole ale romanului sunt, în linii mari, proiecţii ale unghiurilor de vedere ale celor doi protagonişti, Stephen Dedalus şi Leopold Bloom – chiar şi în capitole precum *Wandering Rocks*, unde privirea impersonală ordonează ori deconstruieşte, după caz, unităţile narative. Acum suntem puşi în faţa evidenţei că există şi o altă realitate, unde semnificaţiile nu mai sunt determinate de impactul emoţional ori social, ci de o pulsaţie emoţională independentă, autonomă. Suntem, de fapt, prizonierii unei enciclopedii, ale cărei file ori articole se activează prin întrebările adresate de o voce abstractă. Indiferentă la ierarhii şi contexte, *cartea* extrage din vastul său corp de litere informaţii şi comentarii care sugerează că expresivitatea nu se leagă neapărat de persoane ori personaje. Ea poate fi şi un atribut al obiectelor ori al instanţelor abstracte.

Discursul catehetic demarează abrupt, dar în strânsă dependenţă de acţiunea anterioară. Leopold şi Stephen se află pe drum, însă deplasarea lor urmează traiectorii *paralele*. Cuvântul indică faptul că apropierea dintre personaje nu s-a produs şi, probabil, nici nu se va întâmpla, în ciuda situaţiilor extraordinare prin care au trecut. Ei sunt împreună, dar îi desparte ceva fundamental: felul în care privesc existenţa.

Temele lor de discuţie (de *deliberare*, cum se spune în a doua interogare a capitolului) nu reuşesc să stabilească necesara identitate de viziuni, în ciuda spectrului larg de chestiuni abordate: „Despre muzică, literatură, Irlanda, Dublin, Paris, prietenie, femeie, prostituţie, dietă, influenţa felinarelor cu gaz sau a lămpii cu arc şi a lămpilor cu incandescenţă asupra creşterii copacilor paraheliotropici adiacenţi, despre coşurile de gunoi speciale ale comunităţii, despre biserica romano-catolică, despre celibatul ecleziastic, naţiunea irlandeză, sistemul de educaţie iezuit, cariere, studiul medicinei, ziua de ieri, influenţa nocivă a ajunului de sabat, despre leşinul lui Stephen".

Parcurgerea acestui repertoriu aduce în minte două lucruri: ori că drumul a fost atât de lung încât a permis abordarea lor extensivă, ori că ele au fost abordate extrem de sintetic – eventual sub forma unui catehism nemenţionat. Ceea ce ar constitui o situaţie extrem de spectaculoasă, spre care ne îndreaptă şi întrebările următoare: „A descoperit Bloom factori comuni de similaritate între reacţiile lor, respectiv asemănătoare şi neasemănătoare, faţă de experienţa vieţii?" şi „Au fost punctele lor de vedere divergente în anumite privinţe?". Predictibil, diferenţele sunt mai mari decât asemănările. Şochează însă lipsa unei ierarhii: drept argumente ale poziţiilor identice sau contrarii sunt invocate şi chestiunile de gust, dar şi cele privind informaţia culturală ori ştiinţifică (perfect asimilate de Stephen, de-o înduioşătoare superficialitate, în cazul lui Bloom). Potrivit echidistanţei stilului enciclopedic, ele nu alcătuiesc un sistem axiologic. Devălmăşia, imparţialitatea născută din absenţa criteriilor de valoare sau importanţă conferă listei un aer de comică obiectivitate.

Ici-colo, descoperim şi câte o informaţie utilă pentru contextul general al cărţii, dar şi despre starea momentană a personajelor. De pildă, „norul matutinal", pe care l-au perceput amândoi. Nu numai că l-au văzut, dar el se leagă de momente extrem de dureroase: în *Telemachus*, intrarea soarelui în nor oferă decorul grav al meditaţiei lui Stephen în legătură cu moartea mamei, despre cântecul lui Fergus şi despre „misterul amar al iubirii" (fulgurant, ele vor reapărea şi în *Circe*). Norul îl surprinde pe Bloom chiar în primul său episod, *Calypso*, când, ieşind din măcelărie, e invadat de un sentiment de înstrăinare şi groază, ca şi cum şi-ar fi presimţit moartea.

Pentru Bloom, periplul nocturn şi discuţiile de această factură nu sunt o noutate. Le trece în revistă, de la cele mai vechi, din 1884, neuitându-le pe cele din 1888, din timpul plimbărilor cu maiorul Brian Tweedy „şi fiica sa, domnişoara

Marion Tweedy". Meditând despre timp şi despre diverse repere temporale, el ajunge la o concluzie paradoxală: cu cât ai mai multă experienţă de viaţă, cu atât pofta de a interacţiona cu alţi indivizi scade. În termeni filozofici, realitatea e exprimată drept condiţia însăşi a vieţii: aceasta e mai întâi un drum dinspre inexistenţă spre existenţă, pentru ca în final să asistăm la evoluţia în direcţie inversă.

Ajunşi la destinaţie, pe strada Eccles numărul 7, Bloom retrăieşte, în gamă minoră, drama lui Stephen. Acesta fusese deposedat de cheia de la turnul Martello, pe când Bloom şi-o uitase pe a lui în buzunarul pantalonilor, înainte de a-i schimba cu alţii, negri, adecvaţi înmormântării la care urma să participe. Dilema lui e: să intre sau să nu intre în casă? „Să bată sau să nu bată" la uşă? Ezitările sunt provocate de teama nemărturisită de ceea ce ar putea descoperi înăuntru. Umbra lui Blazes Boylan l-a însoţit pe tot parcursul zilei, aşa încât nu exclude posibilitatea de a-l descoperi, în carne şi oase, în propria casă. Decide, în cele din urmă, să sară zidul şi grilajul, pentru a deschide uşa din spate a casei. Aflăm, cu acest prilej, o informaţie preţioasă privind înfăţişarea lui Bloom. În linia strategiei moderniste, care omite cu bună ştiinţă referinţele la aspectul fizic al personajelor, Joyce nu oferise prea multe elemente legate de portretul fizic al personajului. Abia acum descoperim că e înalt de „cinci picioare nouă inci şi jumătate" (adică 1,77 metri) şi are o greutate de 72 de kilograme. Cu alte cuvinte, e un ins bine proporţionat, contrazicând sugestiile că am avea de-a face cu un omuleţ insignifiant, aproape invizibil în contextele sociale unde l-am întâlnit.

De cealaltă parte, privindu-l din stradă, Stephen are o percepţie secvenţială a lui Bloom – o metaforă a felului în care a fost construit întregul text al romanului. Imaginile se alătură, ritmic, una alteia, alcătuind un vast corpus de senzaţii şi idei, într-un limbaj aproape tehnic. Bloom e simultan, aşa cum e şi romanul *Ulysses*, o expresia atât a lui unu, cât şi a multiplului: „Sprijinindu-se de grilajul curţii, a perceput prin geamurile transparente ale bucătăriei un bărbat care reglementa o flacără de gaz cu o lumină echivalentă cu puterea a 14 lumânări, un bărbat aprinzând o lumânare cu puterea unei lumânări, un bărbat scoţându-şi pe rând fiecare din cele două ghete, un bărbat părăsind bucătăria, ţinând în mână o lumânare". În acelaşi ritm sacadat se vor derula mare parte din activităţile celor doi protagonişti, activităţi descrise cu lux de amănunte şi cu o infinitezimală atenţie la detaliu şi organizare spaţială.

Unele răspunsuri, ce respectă regimul inductiv-deductiv şi comparativ al comunicării, sunt adevărate instrucţiuni de folosire ori manuale tehnice (ca, de pildă, divagaţiile despre

apă, corespunzătoare întrebărilor 24 şi 25 – culminând cu mini-tratatul despre „universalitatea ei"). După epuizarea cvasi-infinitelor ipostaze şi întrebuinţări ale apei, în care Bloom s-a comportat nu ca un om, ci ca un aparat de analiză a lichidului decisiv din natură, protagonistul îi dă cea mai potrivită destinaţie în momentul respectiv: se spală pe mâini. Îşi reprimă, totodată, sfaturile pe care simte impulsul să i le dea lui Stephen, intuind „calităţile predominante" ale oaspetelui: „Încrederea în el însuşi şi o facultate egală şi contradictorie de a se abandona şi de a se recupera".

Încălzirea/fierberea apei în scopul unui bărbierit nocturn prilejuieşte o nouă serie de evocări ale avantajelor desfăşurării operaţiei într-un astfel de interval. Toate sugerează natura pleziristă a lui Bloom, căutarea celor mai diverse forme de răsfăţ. Textul alternează descrierea minuţioasă, aproape maniacală, a obiectelor din casă (de pildă, conţinutul dulapului), cu *flashback*uri sau racorduri temporale vagi, astfel încât în plasa descriptivă se vor regăsi, într-o dezlănţuire haotică, persoane şi întâmplări din trecut. Ele alcătuiesc, simultan, un univers al umbrelor umane, dar şi o hartă alternativă a Dublinului, la fel de consistentă precum aceea parcursă în timpul zilei de 16 iunie 1904 de personajele romanului. În adâncime, încruntările, meditaţiile premoniţiile, dispoziţiile sufleteşti şi intelectuale se ordonează într-un „cerc hermeneutic" al impulsurilor lui Bloom, pe câtă vreme în exterior el îşi îndeplineşte îndatoririle de gazdă – atrăgându-i chiar, „la modul jocular", atenţia lui Stephen asupra bunătăţilor pe care i le serveşte. Ospitalitatea se întinde dincolo de limitele obişnuite: Bloom e tentat să-i repare jacheta şi să-i ofere în dar o batistă – dar îşi reprimă, din delicateţe, aceste porniri părinteşti.

Jocul asemănărilor şi deosebirilor dintre ei trece prin recitarea primei poezii compuse de Bloom, prin menţionarea anagramelor numelui său, din tinereţe, abrevierea numelui într-o poezie adresată lui Molly pe când aceasta era încă domnişoara Marion Tweedy, ispita de a compune muzică şi speculaţiile privind relaţiile dintre vârstele lor, precum şi impedimentele care ar fi apărut în continuarea experimentului numerologic desfăşurat cu o remarcabilă abilitate matematică. Bloom îşi aminteşte de prima lor întâlnire, în 1887, când Stephen avea cinci ani, şi a doua, cinci ani mai târziu, „într-o duminică ploioasă din ianuarie 1892, în compania tatălui lui Stephen şi a bunicului lui Stephen", precum şi de cunoştinţa lor comună, doamna Riordan, chiriaşa familiei Dedalus şi apoi vecină în hotelul City Arms. Suflet caritabil, Bloom avea obiceiul să împingă căruciorul de infirmă al doamnei Riordan,

înduioşat de faptul că acesteia îi plăcea să privească oamenii şi împrejurările printr-un binoclu cu o singură lentilă, aşa cum el însuşi, în prima tinereţe, studia lumea printr-un „rondel bombat de sticlă multicoloră".

Punând laolaltă amintirile fiecăruia despre femeia moartă deja de vreo opt ani, ei participă la un proces de întinerire a bărbatului matur, confruntat cu amintirile celui mai tânăr. Informaţiile din trecut revin spontan, completând portretul lui Bloom. Halterofil şi gimnast amator, el făcuse sport mai degrabă pentru a profita de o anomalie fizică – dezvoltarea excesivă a muşchilor abdominali. Oglindirea reciprocă e sugerată de mult citata şi întortocheata formulă cvasi-palindromică: „Se gândea că el se gândea că el e evreu în vreme ce pe de altă parte el ştia că celălalt ştia că celălalt nu este". Printr-un racord, problema genealogiilor şi a botezului (Bloom fusese botezat de trei ori, de două ori de preoţi şi o dată de „laici" – „de către reverendul Gilmer Johnston M.A., singur, în biserica protestantă Saint Nicholas Without, Combe; de James O'Connor, Philip Gilligan şi James Fitzpatrick, laolaltă, la o pompă în satul Swords; şi de către reverendul Charles Malone C.C., în biserica Celor Trei Sfinţi" – Stephen o singură dată, de acelaşi preot Malone).

Menţionarea studiilor şcolare provoacă un *quiproquo* demn de vremurile operei bufe: „Substituindu-l pe Stephen lui Bloom, Stoom ar fi urmat să treacă succesiv printr-o grădiniţă de copii condusă de o doamnă şi printr-un colegiu. Substituindu-l pe Bloom lui Stephen, Blephen ar fi urmat să treacă succesiv prin treptele pregătitoare, de juniori, medii şi seniori ale şcolii medii trecând prin examenul de admitere, ar fi parcurs anul întâi, al doilea şi al treilea şi licenţa universităţii regale". Prevăzător, Bloom nu mai menţionează de această dată „universitatea vieţii" pe care ar fi absolvit-o, preferând ambiguitatea iscată de transferul de personalitate.

Într-o manieră care aminteşte de „chestionarul lui Proust", sunt investigate talentele ştiinţifice şi artistice ale personajelor. Imaginarul şi realul, presupunerile şi certitudinile, memoria şi prezentul (coincidenţa cutremurătoare că imaginaţia lui Stephen plăsmuieşte un hotel, Hotelul Queen, din Ennis, county Clare, unde o tânără misterioasă îşi scrie adresa pe o bucată de hârtie, e exact acela în care se sinucisese tatăl lui Bloom) sunt valorizate neutru. Bloom merge pe ideea coincidenţei, şi nu a întâlnirilor miraculoase – aşa cum fusese şi *Parabola Prunelor*. Chestiunea spinoasă a soţiilor şi a atenţiei acordate căsniciei provoacă o denivelare de nivel imaginativ, împingând naraţiunea în direcţia unor soluţii practice la chestiuni care sunt mai degrabă de sorginte

metafizică. Afirmaţia lui Bloom că Aristotel ar fi fost elevul unui învăţat evreu decurge natural din exerciţiile mentale invocate mai sus, aducând de asemenea în discuţie numele unor creatori celebri aparţinând aceleiaşi rase „alese sau respinse”. Descoperim, cu acest prilej, şi cât de precare sunt cunoştinţele de irlandeză, respectiv, de ebraică ale celor doi eroi. Deriziunea e completă, dacă avem în vedere că Bloom scrie caracterele irlandeze pe o filă albă a cărţii pornografice – *Plăcerile păcatului* – purtate în interiorul hainei.

Un alt test – cu directe consecinţe chiar asupra grafiei paginii – e cel prin care Bloom îl invită pe Stephen să cânte, continuând speculaţia privind posibila lui carieră muzicală. „Legenda” deja citată, a micului Harry Hughes, constituie însă mai mult decât o probă muzicală: e un test al poziţiilor polare: Stephen e adeptul confruntării directe, al provocării şi sfidării, pe când Bloom ar prefera ca anumite subiecte să nu fie niciodată menţionate. Mintea lui scotoceşte însă probele împotriva violenţelor rituale şi a „dezordinii mentale şi fizice”, producându-i o angoasă ce depăşeşte cadrul strict al situaţiei prezente. În ordinea dereglărilor menţionate se află hipnoza şi somnambulismul – de această din urmă caracteristică suferind „fiica sa Millicent (Milly) la etăţile de 6 şi 8 ani”.

Prin obişnuitul lanţ asociativ, Bloom evocă naşterea lui Milly şi vaga nelinişte provocată de faptul că fusese „blondă, născută din doi bruneţi”, purtând cu sine semnul unui vechi viol, al căpitanului austriac Hainau, dar şi „halucinaţia” privind legătura amoroasă a lui Molly cu locotenentul Mulvey, din marina britanică. Şi totuşi, marca evreităţii e evidentă, Milly având o conformaţie „nazală şi frontală ce deriva în linie dreaptă” din vechea stirpe a lui Virág. În continuare, amintirile despre copilăria ei se înşiră după aceeaşi logică. E menţionat episodul în care, în adolescenţă, fusese urmărită de un „individ cu aspect sinistru”, dar şi „aluzia succintă” la un student din Mulligar, strania dispariţie temporară a pisicii după plecarea ei de acasă, precum şi episoade comic-stranii din viaţa ei de copilă, între care conversaţia tăcută cu un cal căruia îi oferise o limonadă.

În aceeaşi notă a vieţii de familie, Bloom rememorează darurile periodice către Molly. Etapa următoare o reprezintă explorarea avantajelor de a-l avea pe Stephen oaspete pe termen lung. Avantaje reciproce: Stephen ar avea un domiciliu unde ar putea studia în voie, Bloom s-ar bucura de şansa unor discuţii elevate, adică de „reîntinerire a inteligenţei”, iar pentru Molly ar putea reprezenta „dezintegrarea unei obsesii” (sintagma trebuie reţinută) şi „câştigarea unei pronunţii corecte a limbii italiene”. Şi, cine ştie, în perspectivă, acestea ar putea

duce la „eventualitatea permanentă a unei uniuni conciliatorii între un cadru didactic şi fiica unui evreu”. Toată această construcţie mentală se surpă prin refuzul lui Stephen de a rămâne peste noapte în casa familiei Bloom. Leopold îi restituie banii pe care-i luase în custodie şi, simultan, avansează propuneri pentru un viitor program comun în linia speranţelor exprimate mai sus. Nu vom şti, fireşte, dacă el va fi fost pus în practică vreodată. Dar, în felul lui mecanico-administrativ, vorbeşte despre adâncimea proiectului existenţial pe care Bloom îl legase de Stephen. Leopold însuşi rămâne sceptic, conştient că trecutul nu poate fi retrăit, că nu va mai putea fi niciodată tatăl unui fiu.

Următoarele secvenţe reprezintă litaniile lui Bloom, meditaţii asupra piedicilor ce blochează fericirea umană. Fie că e vorba despre boli, dureri, moarte, nebunie, accidente, suferinţe fizice (inclusiv blestemul femeii de a sângera o dată pe lună), Bloom, în postura lui de om banal (Everyman) se dovedeşte totuşi capabil să se ridice la înălţimea cunoştinţelor filozofice ale lui Stephen, el însuşi perceput în cheie cristică: aşa cum Mântuitorul a luat păcatele omenirii asupra lui, tot astfel Stephen îşi asumă misiunea de a-l „încorpora” pe Bloom. Scenariul catehetic devine astfel de-o tulburătoare eficacitate mistică. Încarnarea, Crucificarea şi Mântuirea – prezenţe fulgurante, dar şi extrem de vii pe parcursul întregii zile – au atins acum apogeul. Plecarea lui Stephen, percepută ca o veritabilă cezură în lumea bloomiană, e echivalentă cu Înălţarea la ceruri a lui Isus.

Bloom, un Ianus bifrons, rătăcind între „competenţă” şi „lipsa cheii”, îl însoţeşte pe cel perceput drept Mântuitorul său. În loc de cruce, musafirul are un toiag de frasin, iar textul „comemorativ” recitat – fireşte, cu o „intonaţie secretă” – e Psalmul al 13-lea, dedicat fugii copiilor lui Israel din Egipt. Toate semnele prezenţei dumnezeirii, cunoscute din invocările anterioare (de la ţipătul auzit în stradă la invocarea tetragramei YHWH – „Hooray! Ay! Whrrwhee!”, în *Nestor*) sunt reluate acum într-o formulă extinsă, legată de meditaţia lui Bloom asupra universului stelar, cu imaginea dublu focalizată a vastităţii infinitului, contrapusă „regresiunii crescânde” înspre lumea micromoleculară: „Despre eonii perioadelor geologice imprimate în stratificările pământului; despre nenumăratele existenţe entomologice minuscule ascunse în cavităţile pământului, dedesubtul unor pietre urnite din loc, în alveole şi monticule, despre microbi, germeni, bacterii, bacili, spermatozoizi; despre incalculabilele trilioane de bilioane de milioane de molecule imperceptibile conţinute prin coeziunea afinităţii moleculare într-un singur vârf de ac; despre universul

serului omenesc constelat cu alte corpuri, ele însele universuri de spaţii vide constelate cu alte corpuri, fiecare, în continuare, cu universul său de corpuri divizibile din care fiecare, în continuare, era iarăşi divizibil în diviziuni de corpuri redivizibile, dividenţii şi divizării mereu descrescând fără diviziune reală până când, dacă progresiunea aceasta ar fi dusă îndeajuns de departe, nimic nicăieri nu ar mai fi niciodată ajuns".

Această formidabilă viziune cosmogonică deschide lanţul speculaţiilor despre felul în care corpurile cereşti exercită o influenţă decisivă asupra celor pământene, culminând cu apariţia „unei stele de primă mărime de strălucire excesivă, luminând ziua şi noaptea" şi anunţând naşterea lui „William Shakespeare deasupra deltei în Casiopeea", apoi o stea de „a doua mărime" în „perioada naşterii lui Leopold Bloom", precum şi apariţia şi dispariţia unor stele din constelaţia Andromeda, la naşterea lui Stephen Dedalus, ori a unui fenomen similar din constelaţia Auriga „câţiva ani după naşterea şi moartea lui Rudolph Bloom junior". Concluzia paradoxală este că toate aceste speculaţii au o valoare estetică, dar ele nu reprezintă probe ale existenţei efective a cerurilor.

Dar Bloom e dispus să creadă în existenţa unei „afinităţi speciale" între lună şi femeie. Enumerarea legăturilor de mai sus reprezintă un elogiu al feminităţii de o intensitate şi o frumuseţe pe care literatura le-a atins arareori. Portretul abstract al lunii/ femeie îl anunţă pe cel al Geei-Terra din *Penelope*, sugerat, de altfel, de lumina de la catul al doilea al casei, semn al prezenţei atotdominatoare a stăpânei. Vorbind despre lună, Bloom vorbeşte despre femeia eternă, dar şi despre întruparea ei în imediat, Molly: „Antichitatea ei în a receda şi a supravieţui generaţiilor telurice succesive; predominanţa ei nocturnă; dependenţa ei satelitică; reflecţia ei luminată; constanţa ei sub toate fazele proprii, răsărind şi apunând la timpurile ei fixe, crescând şi descrescând; invariabilitatea forţată a aspectului ei; răspunsul ei nedeterminat la interogaţiile neafirmative; puterea ei asupra apelor afluente şi refluente; puterea ei de a insufla dragostea, de a mortifica, de a învesti în frumuseţe, de a provoca nebunia, de a incita şi ajuta delincvenţa; inscrutabilitatea liniştită a chipului său; teribila ei apropiere, singuratică, dominantă, impecabilă, răspânditoare de splendoare; calitatea ei de a prevesti furtună şi linişte; stimulul reprezentat de lumina, mişcarea, prezenţa ei; dojana pe care o reprezintă craterele, mările ei aride, tăcerea ei; splendoarea ei, când e vizibilă; atracţia pe care o exercită, când e invizibilă".

Într-un anticlimax sarcastic şi blasfemator, ca pentru a pecetlui un legământ ce transcende apropierea spirituală, ajungând în zona fiziologicului, Bloom şi Stephen „urinează unul alături de altul, organele lor de micţiune făcute reciproc invizibile prin circumpoziţii manuale, privirile lor, întâi a lui Bloom, apoi a lui Stephen, înălţate spre umbra luminoasă şi semiluminoasă proiectată în noapte". Traiectoria urinării este şi ea sugestivă, în regimul impudic-ştiinţific, participând, tocmai prin reevaluarea sarcastică a indecenţei, la portretele fizice ale celor doi: Bloom e mai scund, dar plin de vigoare (udul lui urmează o traiectorie „mai lungă, mai puţin sacadată, în forma incompletă a penultimei litere alfabetice bifurcate"), trupul lui Stephen, „mai înalt, mai sibilant, el care în ultimele ceasuri ale zilei precedente îşi sporise prin consumuri diuretice o presiune vezicală insistentă").

Procesul continuă cu descrierea încrucişată a organelor sexuale, fiecare dintre protagonişti meditând asupra neajunsurilor formei, dimensiunii şi „remodelărilor" chirurgicale specifice şi a consecinţelor asupra comportamentului indus de această sumară analiză. Bloom e interesat de aspectele „fizice" ale organului masculin, pe când mintea lui Stephen alunecă în speculaţii „intelectuale" privind circumcizia lui Isus. Faptul că tocmai în acel moment o stea traversează cu mare viteză bolta cerească (ni se oferă, din nou, cu precizie matematică, traiectoria ei: „Dinspre Vega în Constelaţia Lirei deasupra zenitului dincolo de grupul stelar al Părului Berenicei spre semnul zodiacal al Leului") conferă o armătură simbolică întregii scene. Steaua e, firește, Molly, iar Constelaţia Lirei Blazes Boylan. Uniunea lor sexuală e simbolizată, la rândul ei, de introducerea – într-un limbaj explicit – de către Bloom a cheii în broasca porţii: „Ţeava unei chei masculine ruginite în gaura unei broaşte feminine instabile". Greu de găsit o mai potrivită sintagmă pentru a descrie „instabilitatea feminină" a lui Molly!

Plecarea lui Stephen stă sub semnul morţii: despărţirea e însoţită de dangătul clopotelor de la biserica Saint George, aceleaşi care anunţaseră şi înmormântarea lui Dignam. Într-o succintă enumerare, aflăm unde se află mare parte din oamenii din Dublin întâlniţi sau evocaţi de Bloom pe parcursul zilei. Cu excepţia lui Paddy Dignam, care zace în mormânt, ceilalţi dorm. Rămas singur, Leopold e invadat de „frigul spaţiului interstelar", ce anunţă ivirea zorilor, dar indică şi cumplita singurătate a personajului. Dangătul clopotelor, persistenţa senzaţiei atingerii mâinilor lui Stephen şi sunetul paşilor acestuia ce se îndepărtează, precum şi „înfrigurarea singuratică" îl trimit în lumea amintirilor lugubre. Lista

apropiaţilor plecaţi dintre cei vii alcătuieşte un repertoar sinistru al morţilor prin împuşcare, înecare ori răpuşi de ftizie, pielită ori apoplexie.

În loc să intre imediat în casă, Bloom întârzie câteva clipe în aşteptarea zorilor, aşa cum mai făcuse cândva după o partidă de jocuri de şarade la Luke Doyle. În scurtă vreme intră totuşi, suferind un mic accident: se loveşte la cap, izbindu-se „de un colţ de lemn solid": în absenţa lui se schimbaseră poziţiile mobilei în casă. Semnificaţia e limpede: reaşezarea obiectelor de mobilier spune povestea întâlnirii dintre Molly şi Boylan. Mobilierul „vorbeşte" într-un limbaj complex, simbolic, constituindu-se într-o suită de „probe circumstanţiale" şi de „mărturie dăinuitoare". Răvăşirea personajului şi a obiectelor din cameră e reflectată de oglindă. Tot acolo se reflectă şi cotoarele cărţilor lui Bloom. Ele spun cel puţin două istorii: despre preocupările intelectuale şi profesionale ale lui Bloom, precum şi faptul că au fost înghesuite grăbit în rafturi, de vreme ce unele sunt „impropriu aranjate şi nu în ordinea literelor comune şi cu titluri lucitoare situate pe cele două rafturi".

După câteva exerciţii mentale, Bloom se dezbracă, iar gesturile sale conştiente şi involuntare sunt trecute minuţios în revistă. Cititorul, intrat în mintea lui Bloom, e invitat – în timp ce acesta continuă operaţia dezbrăcatului – să calculeze banii cheltuiţi de erou pe parcursul zilei, din momentul cumpărării rinichilor de porc până la lira şi şaptezeci împrumutată lui Stephen. Nu regăsim în lista banilor cheltuiţi cei unsprezece şilingi „investiţi" la casa de toleranţă – ceea ce ar putea ridica suspiciuni privitoare la „omniscienţa" textului catehetic. Memoria automată, care face calculele, e dublată de memoria involunară. Mirosul picioarelor descălţate e, asemeni madlenei lui Proust, vehiculul călătoriei în trecut: mirosul inhalat corespundea mirosului altor fragmente de unghii, trase şi desprinse de tânărul Bloom, elev la şcoala elementară a doamnei Ellis, „cu răbdare, în fiecare noapte în cursul acţiunii de scurtă genuflexiune şi rugăciune nocturnă şi meditaţie ambiţioasă". Coborârea în lumea amintirilor aduce la suprafaţă şi „ambiţia finală" sub semnul căreia a stat şi stă viaţa lui Bloom.

Mic-burghez modest, Bloom nu şi-ar dori un domeniu vast, ci o casă „cu aspect meridional", cu „acoperiş ascuţit", cu „verandă acoperită de plante parazite", cu balcon, situată pe o ridicătură de teren şi înconjurată de cinci-şase acri de pământ. Clima ar trebui să fie prietenoasă, iar casa suficient de încăpătoare pentru a satisface atât nevoile fizice, cât şi pe cele intelectuale ale locuitorilor (n-ar lipsi „un dispozitiv de rafturi

de bibliotecă de stejar afumat cuprinzând *Encyclopedia Britannica* şi *New Century Dictionary*", dar nici panopliile cu arme vechi şi toate înlesnirile vieţii burgheze moderne, de la telefon la *water closet*). În privinţa numelui, proprietatea s-ar putea numi „Bloom Cottage", „St. Leopold's" ori chiar „Flowerville", după numele secret folosit în corespondenţa clandestină cu Martha Clifford.

După plecarea lui Stephen, Bloom se dedă unui complicat joc autoscopic, proiectându-se pe sine în identităţi multiple, unele compatibile, altele ţinând de hazard. Ele vorbesc despre complexele sociale ale personajului, dar şi despre însuşirile sale – de la cele umane, la virtuţile cetăţeneşti. Mintea acut speculativă depăşeşte însă adeseori graniţa dintre permis şi nepermis. Astfel, între metodele de îmbogăţire sunt convocate ca fiind întru totul legitime mai degrabă cele care ţin de hazard ori de specularea neatenţiei potenţialilor parteneri de afaceri: câştigul la curse, pe baza unei informaţii ilegale, „descoperirea neaşteptată a unui obiect de valoare monetară mare", „o donaţie din partea unui prizonier spaniol a unei comori" sau un ruşinos „contract încheiat cu un contractant nechibzuit".

În privinţa mijloacelor de îmbogăţire licite, unele sunt mai mult decât utopice. Altele conţin un sâmbure de realism, dar nu au cum să fie puse în practică de un individ cu biografia lui. Bloom e idealist în proiecte, dar cât se poate de pragmatic în acţiuni. Înscriindu-se pe panta speculaţiilor, el are întotdeauna şi planul de rezervă. Deriziunea, autopersiflarea, redimensionarea lucrurilor la proporţii normale sunt indicatoare ale dimensiunii *umane* de care viaţa lui Bloom nu se îndepărtează niciodată. Într-o singură privinţă – visul reclamei publicitare supreme – el se ia în serios şi împreună cu el, şi cititorul. Visările sale cu ochii deschişi se încheie la fel: „Creşterea unei singure şi unice reclame publicitare care să-i facă pe trecători să se oprească uimiţi, o noutate absolută în materie de afişe, din care să fie excluse orice adaosuri străine de subiectul în chestiune, redus la cei mai simpli şi eficienţi termeni, şi care să nu depăşească în lungime timpul unei priviri întâmplătoare şi care să fie compatibilă cu ritmul accelerat de viaţă modern".

E imposibil să nu vezi în acest proiect bloomian un manifest al lui Joyce însuşi. Citit printr-o astfel de lentilă, *Ulysses* ar fi opera literară perfectă, care şochează prin noutate, dar se împrieteneşte cu cititorul tocmai prin faptul că nu conţine nimic nefamiliar, nimic neştiut deja ori măcar presimţit. Revenirea, după această reverie, în planul biografiei lui Bloom realizează necesara mixare a aspiraţiilor cu planul realităţii. Obiectele din primul sertar descuiat de Bloom

reprezintă chei interpretative ale felului său de gândire şi de interacţiune cu lumea exterioară. De la caietul dictando al lui Milly la fotografiile decolorate ale unor personaje publice, o ilustrată de Crăciun, o bucată de ceară de sigiliu, un loz la loteria de binefacere şi alte nimicuri, până la cele trei scrisori primite de la Martha Clifford, având adresa şi numele expeditoarei într-un limbaj cifrat, până la prezervative şi fotografii pornografice descrise într-un limbaj a cărui pretenţie de obiectivitate nu diminuează obscenitatea, avem harta universului personal al lui Bloom. E de la sine înţeles că cele două poziţii sexuale descrise („un coit bucal" şi „un viol anal") sunt şi preferatele lui Bloom, de vreme ce cumpărase fotografiile prin comandă poştală.

Predictibil, Leopold adaugă acestui tezaur pe alocuri deocheat şi cea de-a patra scrisoare primită de la Martha Clifford. Printr-o înlănţuire firească, îi vin în minte şi alte femei care, în cursul zilei, participaseră la restaurarea narcisismului său aflat în suferinţă: doamna Josephine Breen (née Powell), domnişoara Callan şi Gerty (al cărei nume de familie îl ştie doar cititorul). Succesele din timpul zilei îl încurajează să-şi imagineze viitorul imediat în postură de amorez înfocat, „într-un apartament rezervat, în compania unei curtezane elegante, cu aleasă frumuseţe trupească, moderat mercenară, cu o cultură variată, de familie bună". Obiectele din acest prim sertar indică preeminenţa vieţii secrete şi interioare a lui Bloom în raport cu viaţa sa oficială. Niciunul din obiectele din al doilea sertar nu-i înaripează imaginaţia, deoarece ele ţin de existenţa sa diurnă, accesibilă oricui: de la certificatul de naştere (de unde aflăm că numele lui de botez era Leopold Paula Bloom), asigurarea de viaţă pe numele lui Milly, fişe bancare de cont, certificatele de rentă, dar şi „certificate eliberate de comitetul cimitirelor catolice (Glasnevin) cu privire la achiziţionarea unui loc de veci" şi o „tăietură dintr-un ziar local privind schimbarea de nume prin act simplu".

Odată cu plecarea lui Stephen, tonul – şi chiar strategia – episodului se schimbă radical. „Manualul de întrebuinţare" se metamorfozează în „flux al conştiinţei", într-o explorare sistematică a subconştientului personajului. Calea rigidă a întrebării şi răspunsului, care viza domenii neutre sau palpabile, devine un monolog interior extins, centrat pe amintirile şi obsesiile lui Bloom. Performanţa stilistică e remarcabilă, deoarece textul nu se abate de la structura catehetică. În schimb, semnificaţiile sunt legate, într-un crescendo care conferă paginii un dinamism suplimentar, de

ceea ce a văzut sau a trăit Bloom de-a lungul vieţii şi de-a latul reveriilor sale.

Informaţiile despre Bloom şi familia lui sunt oferite împreună cu întreg contextul istoric şi universul domestic al personajelor. Sunt citate pasaje din scrisoarea de adio a tatălui, de dinainte de a se sinucide. Remuşcările, primele amintiri despre tatăl său, amneziile lui Bloom, accesele de „senilitate" şi spaimele cotidiene în faţa sărăciei, combătute de „poliţa de asigurare dotală, fişa de cont bancar, certificatul de proprietate asupra acţiunilor" desenează un anti-portret al lui Bloom, opusul aspiraţiilor sale de îmbogăţire şi mărire. Autodescrierea prin diminuare este, în sine, o bijuterie de sarcasm şi umilinţă perfect jucate. Într-un vertij al prăbuşirii – scris în stilul unor pasaje din *Circe* –, Bloom se imaginează decăzând din condiţia sa actuală până la aceea de „pauper bătrân paralizat, privat de toate drepturile, ducându-şi zilele în sarcina statului, muribund, cu minţile pierdute".

Dar tot el propune şi tehnicile prin care o asemenea situaţie tragică poate fi evitată. Moartea şi plecarea sunt soluţiile la îndemână, pretext de a plonja în minuţioase analize ale posibilităţilor oferite de alternativa enunţată. Obţinem, astfel, media aritmetică a descrierilor şi situaţiilor ce l-au transformat pe Bloom, simultan, într-o entitate şi o nonentitate, adică o identitate „susceptibilă a fi asumată de oricine sau necunoscută nimănui. Omul-de-rând sau nimeni". Ca *Everyman* şi *Noman*, el beneficiază totuşi de anumite avantaje: „Cinstire şi daruri de la străini, prietenii Omului-de-rând. O nimfă nemuritoare, frumuseţea întruchipată, mireasa lui Nimeni". Dar el e totodată şi evreul rătăcitor, „de sine însuşi împins, până la limita extremă a orbitei sale cometare, dincolo de stelele fixe şi de sorii variabili şi de planetele telescopice, călătoare şi rătăcitoare astronomice, până la cele mai depărtate fruntarii ale spaţiului, trecând din ţară în ţară, printre oameni, printre evenimente".

Aceste măreţe viziuni şi energii cosmogonice sunt sortite eşecului. Mundanul, imediatul, presiunea clipei, dar şi o metafizică atracţie/spaimă de ceea ce ar putea avea sunt întrupate de trei entităţi: „Statueta lui Narcis, sunetul fără ecou, dorinţa dorită". Şi mai e şi avantajul „patului ocupat": „Înlăturarea solitudinii nocturne, calitatea superioară a unei surse de căldură umană (femeia matură) faţă de una inumană (sticlă cu apă caldă)". Căderea din sublim în meschin e provocată tot pe bază de întrebare şi răspuns. Dezagrementele zilei sunt şi repere ale trecerii eroului printr-o Scilă şi Haribdă de uz personal, reprezentată de acţiunile recapitulate în ordine cronologică, însoţite de evocări simbolice specifice. Astfel

încât ziua de 16 iunie 1904 nu e deloc banală, de vreme ce conţine un asemenea potenţial mitico-simbolic:

„Pregătirea micului dejun (sacrificiu cu ardere de tot); congestie intestinală şi defecaţie premeditată (sfânta sfintelor); baia (ritul lui Ioan); funeraliile (ritul lui Samuel); reclama pentru Alexander Keyes (Urim şi Thummim); un dejun nesubstanţial (ritul lui Melhisedec); vizita la muzeu şi la biblioteca naţională (loc sacru); căutarea unei cărţi, pe aleea Bedford, galeriile negustorilor, cheiul Wellington (Simchath Torah); muzica ascultată la hotelul Ormond (Shira Shirim); altercaţia cu un troglodit agresiv la stabilimentul lui Bernard Kiernan (holocaust); o perioadă nedeterminată implicând un drum cu caleaşca, o vizită la o firmă de pompe funebre, o ceremonie de rămas-bun (pustietate); excitaţia erotică provocată de exhibiţionismul feminin (ritul lui Onan); chinurile prelungite ale naşterii în cazul doamnei Mina Purefoy (sacrificiu cu dar); vizita în casa de toleranţă a doamnei Bella Cohen, pe strada Tyrone, numărul 82, şi disputa ulterioară cu încăierarea întâmplătoare pe strada Beaver (Armaghedon); deambulările nocturne spre şi de la taverna birjarilor, Butt Bridge (ispăşire)”.

Calificativele care însoţesc momentele zilei alcătuiesc un dublet, în cheie religios-iudaică, al listelor popularizate de Gilbert şi Linatti. Romanul dobândeşte astfel şi o dimensiune mistică, el fiind şi o încercare de a construi o armătură suplimentară seriei de întâmplări povestite în amănunt ori doar menţionate pe parcursul zilei. Precedura catehetică este ideală, dar nu infailibilă. Astfel, întrebării privind „enigma de sine impusă” legată de numele personajului care apăruse pe traiectoria lui de câteva ori i se răspunde cu o întrebare: „Who was M’Intosh?”. Eşecul de a da un răspuns îl împinge la recapitularea neîmplinirilor zilei. Lista lor e pe cât de amuzantă, pe atât de deconcertantă: pe de o parte, neducerea la bun sfârşit a misiunii de a obţine prelungirea reclamei, pe de alta, neputinţa de a afla cu certitudine dacă zeiţele de la muzeu au sau nu orificiu rectal, precum şi ratarea posibilităţii de a obţine un bilet sau o invitaţie la spectacolul cu *Leah*, interpretată de doamna Bandman Palmer.

Privind-o pe Molly în dormitor, Bloom îşi aminteşte de tatăl ei, maiorul Brian Cooper Tweedy, plecând şi venind cu trenul din staţia din strada Amiens. Hainele în neorânduială ale lui Molly sunt aruncate peste un cufăr ce-i aparţinuse tatălui ei. Spre deosebire de Molly, Bloom e ordonat: îşi aşază îmbrăcămintea pe un scaun, se îmbracă în pijama şi, la fel de precaut, intră în pat. Nu înainte de a face un gest semnificativ: mută „o pernă de la capul la picioarele patului”. Va dormi în

această poziţie, în sens invers faţă de poziţia lui Molly, simţind totodată un miros străin, dar observând şi „întipăritura unui trup bărbătesc, nu al lui”, plus câteva firimituri şi „câteva bucăţele de carne conservată”.

Reacţia lui Leopold nu seamănă însă deloc cu cea a lui Odiseu. Regele Itacăi n-a avut nicio ezitare să-i ucidă pe pretendenţii la mâna Penelopei. În loc să provoace un scandal, Bloom râde, filozofic, de naivitatea fiecărui amant, care-şi închipuie „că el e primul care intră, pe când în realitate e ultimul termen al unei serii”. În cazul lui Molly, seria e alcătuită din nu mai puţin de douăzeci şi şase de bărbaţi (în listă e inclus şi soţul). Pe câţiva Bloom îi întâlnise chiar în acea zi, dar de preocupat îl preocupă doar cel mai recent, Hugh E. (Blazes) Boylan. Îi invidiază vigoarea fizică şi masculinitatea, abilitatea de om de afaceri, dar îl ponegreşte fără să clipească: e grosolan, profitor şi fanfaron, iar meseria sa e cea de „lipitor de afişe”… Sentimentele lui sunt uşor de sintetizat: „Invidie, gelozie, abnegaţie, sânge rece”. Cu alte cuvinte, în ciuda tulburării provocate de prezenţa simţită a acestuia, va rămâne alături de soţie, păstrându-şi calmul.

Într-o alchimie a sentimentelor ce riscă să transforme cateheza în flux al conştiinţei, ultimele pagini ale capitolului sunt un veritabil monolog interior al lui Bloom. După o tehnică întrebuinţată deja, Joyce pregăteşte marele monolog al lui Molly, vorbind despre zbaterea interioară a eroului. Între ispita represaliilor şi justificarea faţă de sine a propriilor sentimente, Bloom găseşte satisfacţia în „expresia animalităţii mature mute şi imuabile”, suscitate de „emisferele adipoase posterioare feminine, înmiresmate cu lapte şi miere, şi cu căldură excretorie sangvină şi seminală”. E felul său de a accepta lumea aşa cum e, cu urâţenia şi frumuseţea ei, figurată de cele două emisfere ale globului pământesc, dar şi de protuberanţele excitante ale lui Molly, adevărat Paradis terestru, după cum sugerează invocarea „laptelui şi a mierii”. Sărutul depus pe „sferele cantalupate umflate afinate împalidate aromate ale crupei ei, pe fiecare emisferă durdulie pepenie, în a lor adâncitură matură în aur obscură, cu o osculaţie întunecată provocatoare mult prelungită” îi stârneşte, în primă instanţă, o „erecţie aproximativă” (*an approximate erection*), iar apoi sunt clare şi „semnele vizibile ale unei satisfacţii împlinite”, o „erecţie imediată” (*a proximate erection*).

Micul dialog dintre soţi, cu o Molly iniţial somnolentă, e alcătuit din două liste de lucruri, unele ascunse, altele menţionate de Bloom, din care reiese totuşi importanţa întâlnirii cu Stephen Dedalus, „profesor şi scriitor”. Molly e

însă mai degrabă preocupată de absenţa relaţiilor sexuale dintre ea şi Leopold. Ultima lor copulaţie avusese loc în 27 noiembrie 1893, adică în urmă cu zece ani, cinci luni şi unsprezece zile. Intervalul relaţiei lor sexuale normale se întinsese, aşadar, între 10 septembrie 1888 (o lună înainte de căsătoria din 8 octombrie), care dusese la naşterea lui Milly, în 15 iunie 1889, şi data menţionată, cu o lună şi două zile înainte de naşterea, la 29 decembrie 1893, a celui de-al doilea copil, Rudy, decedat la 9 ianuarie 1894, în vârstă de unsprezece zile. De-atunci, relaţiile sexuale fuseseră incomplete, „fără ejacularea semenului în organul feminin firesc".

În ce-l priveşte pe Bloom, el îşi dă seama că nu se mai produsese nici măcar un „act sexual mental complet" de nouă luni şi o zi, adică din 15 septembrie 1903, ziua în care fetiţa Milly intrase în rândul femeilor. Întrebările insistente ale lui Molly „cu privire la destinaţia urmărită de partea masculină, înspre ce loc, locul unde, timpul la care, durata la care, obiectul împreună cu care în cazul unei absenţe temporale" nu duc la concilierea firească. Poziţia, de un dramatic grafism, a felului în care ei împart patul conjugal (Molly: „întinsă semilateral, pe stânga, cu mâna stângă sub cap, piciorul drept extins într-o linie dreaptă şi sprijinit de piciorul stâng, flexionat, în atitudinea Geei-Tellus, satisfăcută, culcată, îngreunată de sămânţă"; Leopold: „întins lateral pe stânga, cu picioarele drept şi stâng îndoite, cu arătătorul şi degetul mare al mâinii drepte sprijinite de rădăcina nasului, în atitudinea reprezentată pe o fotografie făcută de Percy Apjohn, omul-copil ostenit, copilul-om în pântec") nu promite rezolvarea grabnică a problemei.

Revenirea acasă a lui Bloom e aşadar mai plină de semnificaţii decât cea a lui Odiseu. E mai mult decât un *nostos*: e un *regressus foetali ad uterum*. Din ziua lui, tot ce supravieţuieşte e drumul. Restul a fost aspirat de pântecul enorm al Mamei Pământului. Iar călătoria lui continuă. Timpurile verbale sunt limpezi în acest sens: nu *he travelled*, ci *he has travelled*. În odihna sa, îl însoţeşte nu doar Odiseu, ci şi Sinbad Marinarul (*Sinbad the Sailor*) şi variatele lui întrupări, metamorfozate lingvistic de la plauzibilul Timbad the Tailor şi Jinbad the Jailor, până la obscurele Linbad the Yailer şi Xinbad the Phthailer – construite după metoda evoluţiei embrionare din *Oxen of the Sun*. Cu diferenţa că acolo era vorba de structurarea fiinţei umane, pe când aici ea se destructurează.

Procesul va decurge la infinit, aşa cum sugerează a treia întrebare din seria ce debuta cu interogaţia *With?* („Cu cine?"), continua cu *When?* („Când?") şi se încheia cu *Where?*

(„Unde?”), singura dintre ele rămasă fără răspuns. Sau poate că răspunsul presupune – ca în structura lui *Finnegans Wake* – revenirea în punctul iniţial şi reluarea, dintr-un alt unghi şi cu alte argumente retorice, a aceleiaşi poveşti. Nu altul poate fi sensul insistenţei lui Joyce privind încheierea capitolului cu un punct mare, vizibil, „cât să ascunzi în spatele lui un purice”, după cum şi-l imagina într-o recenzie din *Times Literary Supplement* din 13 iulie 1984 Hugh Kenner. Dacă în prima ediţie a cărţii editorul Darantière a ţinut cont de indicaţia lui Joyce, încheind capitolul cu un semn grafic ce pare mai degrabă un pătrat, ediţia Gabler, din 1984, a fost drastic amendată de John Kidd pentru că punctul era „prea modest” faţă de cerinţele lui Joyce. Suficient însă pentru a-l interpreta, simultan, drept sfârşitul şi reînceputul aventurii.

În *Odiseea* lui Homer, reîntoarcerea acasă a stăpânului nu e completă până când bărbatul nu-i extermină pe cei care încercaseră să-l dezonoreze. Odiseu spală în sânge *intenţia* peţitorilor de a-i seduce soţia. Leopold Bloom e un Odiseu care nu se răzbună, deşi probele infidelităţii noii Penelope sunt indubitabile. Tot ce face e să devină cronicarul unei istorii dureroase. Chiar şi în suferinţă, el rămâne *fair-play*, recunoscând superioritatea competitorilor şi dreptul lor de a încerca să cucerească o femeie frumoasă. Onestitatea lui nu merge însă până la capăt. Ambivalenţa lui – vizibilă pe tot parcursul zilei – îl împinge şi în direcţia contrară, ponegrindu-şi adversarii, prezentându-i într-o lumină dezavantajoasă.

Confuzia, zbaterile interioare, tortura mentală alterează scenariul iniţial. *Ulysses* intră în rezonanţă nu doar cu *Odiseea*, ci şi cu alte cărţi fundamentale ale omenirii – în primul rând, Biblia. Omul care soseşte acasă în toiul nopţii e altul decât insul plin de energie descris în dimineaţa zilei de 16 iunie 1904. Învăluit de întuneric, el e o fiinţă alterată – inclusiv în sensul asumării *alterităţii*. E obosit, înstrăinat, imprecis în gesturi şi ezitant, ca şi cum ar fi păşit pe un tărâm străin: „Stânca Itacăi este şi muntele Pisgah, iar Bloom o constelaţie de Moise evrei, dintre care niciunul nu va intra în tărâmul promis, deşi ajung suficient de aproape de el pentru a-i arunca o privire” (Mahaffey, 1999: 254). Asemeni lui Moise, Bloom va trebui să aştepte la porţile paradisului terestru, al cărui stăpân fusese cândva. Obsesia universurilor stelare e încă un efort de a conexa vibraţiile infinitului cu pulsiunile energetice ale imediatului. Printr-o lovitură de maestru, revelaţia se va produce atunci când vocile implicate în discursul catehetic vor tăcea. Iar din tăcerea lor se va naşte, asemeni unei Venus a frustrărilor, întruparea voluptuos-perversă a feminităţii, Molly Bloom.

# A optsprezecea insulă:
# Molly Bloom iubeşte din toate poziţiile

*Penelope* e transcrierea fluxului de cuvinte, imagini, senzaţii şi amintiri – neinhibate de cronologie şi nederanjate de gramatică – din mintea unei femei vag educate care, în după-amiaza zilei de 16 iunie 1904, îşi înşală pentru prima dată soţul. Urma să împlinească, în toamnă, treizeci şi patru de ani şi era măritată de şaisprezece. În 1891, când englezul Thomas Hardy publica *Tess of the D'Urbervilles*, unde eroina era definită, încă din subtitlu, drept *O femeie pură*, Marion Tweedy (căsătorită Bloom) avea douăzeci şi unu de ani. Era o perioadă fără evenimente marcante în propria familie, dar plină de tensiuni în viaţa publică. Moartea lui Parnell, în 6 octombrie, îi aruncase pe mulţi irlandezi în deznădejde. Cu ultimele cuvinte, eroul naţional căzut în dizgraţie i se adresează soţiei, Katherine, la care se întorsese. Desprinse parcă din romanul lui Hardy, vocabulele rimează cu minunata

aşezare, Brighton, pe coasta engleză, unde era retras: „Sărută-mă, dulce soţie, am să încerc să dorm puţin”. Evocând procesiunea lui Paddy Dignam, din 16 iunie 1904, în capitolul *Hades*, Joyce descrie un traseu aproape identic celui urmat de cortegiul eroului irlandez. Şi mai face un lucru: propune un portret perfect antitetic al „femeii pure” a lui Hardy. La trei lustri după moartea lui Tess, Molly Bloom devine întruparea *femeii impure*.

În ciuda originalităţii stilistice a capitolului dedicat noii Penelope, acest tip feminin nu reprezintă o noutate absolută în cultura celtică. Deşi doar parţial relevantă, analiza mitologic-istorică e oricând preferabilă celor psihanalisto-feministe care au făcut ravagii în critica literară începând cu anii ’80. Că discursul lui Molly Bloom va fi reprezentând „alegoria eliberării irlandităţii non-oprimate” (Boheemen-Saaf, 2004: 126) se prea poate. Dar, din perspectiva organicităţii operei de artă, astfel de abordări nu au nicio semnificaţie. Ele alcătuiesc obişnuitul balast exegetic ataşat fiecărei creaţii importante. Dacă n-ar avea consecinţe nefaste – îndepărtarea cititorului de cărţi –, aproape că nici n-ar merita menţionate.

Molly Bloom nu e un personaj care să fi căzut din ceruri în paginile unui scriitor irlandez modernist. Ca tip uman, între precursorii ei se află zeiţele celtice, bine-cunoscute pentru identificarea lor cu pământul. Iniţial, ele au fost „zeiţe teritoriale” – cele mai cunoscute fiind Eriu, Fotla şi Banba, „care poartă cele trei nume ale Irlandei, şi care întrupează insula. Atunci când milesienii invadează Irlanda, ele le urează bun venit” (Tymoczko, 1994: 99). Zeiţele sunt, de asemenea, admirate – pe lângă vitejia lor – pentru vigoarea sexuală, dar şi pentru fertilitatea ieşită din comun. E necesar să reţinem, păstrând în minte această însuşire, dominantă şi la soţia lui Leopold Bloom, că în mitologia celtică „împreunarea este adeseori punctul culminant al poveştii, iar grija de căpătâi constă în stabilirea competitorului regal care va fi asociat figurii feminine” (Tymoczko, 1994: 100). Femeia joacă, aşadar, un rol primordial în stabilirea ierarhiilor simbolice care guvernează lumea.

Cele mai îndrăzneţe acte fiziologice descrise dezinvolt de Molly au, şi ele, corespondenţi în textele medievale. Eliminarea udului şi a lichidului menstrual trimite aproape automat la Emer, câştigătoarea concursului de urinat în urma căruia a devenit soţia legendarului CúChulainn. Cantitatea imensă de lichid produsă de ea a dat naştere râului Shannon. Emer e cunoscută sub numele „the Great-Bladdered” („cea cu vezica mare”) sau, neaoş, „Marea Pişăcioasă”. În aceeaşi serie se înscrie şi „the Sovereignty”, „a cărei uniune cu regele

simbolizează nu doar legătura dintre sol şi extinderea regatului, cât mai ales domeniul spiritual şi judiciar al regelui" (Boheemen-Saaf, 2004: 125). La fel şi *puella senilis*, ilustrată de Shann Van Vocht, „zgripţuroaica săracă, urâtă şi bătrână, care se transformă într-o fată frumoasă". În acest sens, autoarea mai sus citată atrage atenţia că *Ulysses* debutează cu menţionarea de către Stephen Dedalus a „bietei femei bătrâne" şi se încheie cu aducerea în prim-plan a unei tinere doamne ce întrupează feminitatea explozivă.

O altă eroină celtică, Meadhbh, protagonista scrierii epice *Táin Bó Cúailnge*, cumulează cele două însuşiri distribuite cu egală consistenţă şi în visul-în-stare-de-trezie al lui Molly Bloom: însuşirile războinice şi nesaţul sexual. Pe această filieră, Molly se dezvăluie a fi „o mamă falică, ce-i ucide pe peţitori cu ascuţimea limbii ei" (Boheemen-Saaf, 1994: 127). Femeie bărbătoasă, din specia amazoanelor, Molly îşi arată (cuvântul potrivit ar fi: exhibă) şi vulnerabilităţile. Această dualitate a fecioarei-războinic e admirabil analizată de Adriana Babeţi, în *Amazoanele. O poveste* (Babeţi, 2013: 27-36, precum şi în secţiunea „Paradă", pp. 573-681). În plan fiziologic, Molly resimte o revoltă faţă de servituţile corpului, suferind din cauza constrângerilor la care e supusă, prin calitatea ei de femeie. Fie că e vorba despre inevitabilele lichide produse de corp ori de îmbrăcămintea care-o împiedică să se simtă în largul său, Molly reacţionează cu o vehemenţă care-i dovedeşte apartenenţa la categoria, pe cale să devină majoritară, a femeii emancipate.

Joyce era pe deplin conştient de miza acestui capitol – miză extinsă asupra întregii cărţi. În conversaţiile cu Arthur Power, el recunoaşte drept însuşire de căpătâi a generaţiei sale „lipsa de inhibiţii" (Power, 1974: 95). Obscenitatea e percepută ca o valoare în sine, iar curajul de a detabuiza existenţa reprezintă o dovadă a originalităţii. Aceste aspecte l-au obsedat, de vreme ce reapar şi într-o scrisoare din 13 noiembrie 1906 către fratele său, Stanislaus. Întrebându-se de ce nu există statistici despre „excesele venerice" din spitalele din Dublin (Bloom însuşi are o tresărire în acest sens, speriat că Boylan ar putea să-i transmită lui Molly o boală ruşinoasă), Joyce îşi exprimă scârba faţă de noţiunea de „om pur", faţă de „vorbăria prostească despre bărbaţi puri şi femei pure şi iubire spirituală şi dragoste eternă: minciuni azvârlite în obrazul adevărului" (Joyce, 1975: 129). Mai mult, conştient de viziunea cinică asupra vieţii, constată în acelaşi loc că iubirea femeii e „întotdeauna maternă şi egoistă", pe când a bărbatului e marcată de un „extraordinar cerebralism sexual şi de fervoare trupească".

Autorul nu lasă prea mult loc speculaţiilor privind funcţia privilegiată a acestui capitol în economia cărţii. În *Ithaca*, Molly e identificată, dincolo de orice tăgadă, drept Geea Tellus, întruparea simbolică a Maternităţii. Ca mai toate femeile din scrisul lui Joyce, şi Molly Bloom e o fiinţă autoritară, plină de iniţiative şi având păreri ferme în aproape orice domeniu. Acel „new womanly man" din *Circe* îşi găseşte, în *Penelope*, dublul perfect, de semn şi sens inverse. Dacă pentru Stephen mama continua să fie, şi după moarte, o *hienă*, pentru Leopold Bloom, Marion e o zeitate semi-păgână. Războinică a sexului, care, la nivel verbal, depăşeşte în francheţe şi impetuozitate aproape orice bărbat, Molly e atât simbolul maternităţii, cât şi cel al morţii. Rima *womb/tomb*, corespunzând unor capitole importante ale romanului (al paisprezecelea şi al şaptelea), stabileşte un arc de cerc între punctul naşterii şi cel al morţii.

Nu trebuie subestimat nivelul polemic în construcţia personajului Molly. Lăsând deoparte excesele criticii feministe, există un grăunte de adevăr în afirmaţia că doamna Bloom aruncă în aer tiparul „femeii irlandeze", întrupare a virtuţii feminine şi a maternităţii venerate. Ea instituie, poate într-o măsură mai mare decât Leopold însuşi – şi, cu siguranţă, mai mult decât Stephen – un contra-mit menit să anuleze înaltele standarde din *Odiseea*. Într-un punct, şi psihanaliştii au dreptate: prin *Penelope*, Joyce explicitează felul în care „forţa reprimată a sexualităţii devine o forţă originară şi o prezenţă. Mitul eliberării sexuale se contopeşte cu intenţia scrisului" (Boheemen-Saaf, 1994: 128). În scrisoarea din 16 august 1921, adresată lui Frank Budgen, Joyce insistă asupra caracterului simbolic al capitolului, reprezentat de cuvinte şi de structurarea textului:

„*Penelope* este clou-ul cărţii. Prima frază are 2 500 de cuvinte. Episodul e alcătuit din opt fraze. Începe şi se termină cu cuvântul feminin *yes*. Se învârte încet şi sigur precum uriaşa sferă terestră, întorcându-se mereu şi mereu, cele patru puncte cardinale fiind sânii femeii, curul, pântecele şi pizda, exprimate prin cuvintele *pentru că*, *fund* (în toate sensurile cuvântului: fundul pantalonilor, fundul clasei, fundul mării, fundul inimii), *femeie*, *da*. Deşi e probabil mai obscen decât toate episoadele precedente, mie îmi pare a fi cea mai sănătoasă fertilizabilă necredincioasă fermecătoare deşteaptă limitată prudentă indiferentă *Weib. Ich bin der Fleish der stets bejaht*" (Joyce, 1975: 285). (Ultimele cuvinte sunt subliniate în text şi se traduc: „Femeie. Sunt carnea care afirmă întotdeauna" – parodierea unei celebre afirmaţii din *Faust* al lui Goethe, referitoare la „spiritul negator".)

Discursul sexualităţii se impune astfel ca intenţie auctorială, în detrimentul logicii interne a cărţii. Aserţiunea potrivit căreia ultimul capitol al romanului ar fi *Ithaca* e cvasi-unanim acceptată. Accentul se mută de pe funcţia cognitiv-reprezentativă la nivelul naraţiunii, pe cea performativă plasată în adâncimile *cărnii* dotate cu organ al comunicării. E un procedeu asemănător epilogului din piesele renascentiste, menit să adauge textului valenţe lirice insuficient subliniate anterior. Joyce o informa pe Harriet Shaw Weaver asupra structurii circular-globulare a romanului, determinată de inexistenţa unui punct de pornire clar delimitat, precum şi a unuia final. Propoziţiile se află într-o stare de suspensie absolută, fiind interşanjabile fără ca textul să sufere în vreun fel. Molly Bloom e *vorbită* de propriile cuvinte, scufundată în ele ca într-un lichid spermatic generator de senzaţii, dar şi de realităţi ineluctabile. Venind în lumea reprezentărilor pure din zona opusă a planetei-roman, Molly intră în coliziune cu Stephen şi reflecţiile sale dominate de seducţia abstractului.

În mod paradoxal, obscenul şi pornograficul conferă dimensiunea umană a personajului. Dar aceste două forme de exprimare alcătuiesc şi rampa de lansare a unui stil care avea să domine doctrina modernistă: alternanţa privirii microscopice – ca în expunerea indecentă a organului sexual feminin –, adică a obscenului, şi a celei, de cuprindere mai mare, a „teatralizării" acţiunii, în cazul pornografiei. De altfel, originea cuvântului *obscen* (din latinescul *obscenus* – „murdar", „ruşinos", „ofensator la adresa bunului-simţ", derivat, la rându-i, din cuvântul grecesc care desemna exilarea „în afara scenei" a momentelor violente din piesele de teatru) favorizează speculaţiile privind dubla raportare la realitate: statică şi dinamică, prin focalizarea asupra elementului activ prezent şi atunci când te *apropii*, şi atunci când vezi obiectele în *mişcare/acţiune*.

*Penelope* este, în raport cu structura mai mult decât riguroasă a romanului, elementul lăsat liber, *volant*, deschis, volatil şi imprevizibil. E greu să anticipezi, de la frază la frază, drumul pe care-l va urma disertaţia lui Molly – în ciuda unui *pattern* cronologic dezlânat, dar nu imposibil de identificat. Noua Penelopă trăieşte simultan în imediat, într-un prezent continuu şi aproape material, dar şi în descinderile bruşte într-un trecut ale cărui semnificaţii nu-i sunt accesibile pe de-a-ntregul. Ea levitează într-un univers opac, mai degrabă izbindu-se de obiecte necunoscute, în care descoperă cu uimire întâmplări din propria biografie – pe jumătate uitată, pe jumătate romanţată. O astfel de afirmaţie poate părea hazardată, având în vedere că episodul e o *rememorare*, o trece

în revistă a unei zile şi a unei vieţi, filtrate prin hipersensibilitatea femeii care se simte, simultan, şi satisfăcută (drept dovadă, evocarea voluptuoasă a scenelor fierbinţi în compania lui Hugh Boylan), şi frustrată – lucru probat de neobositele filipice la adresa partenerului de viaţă.

Surprinde, în linia celor de mai sus, constatarea că – fără a nega aspectul cvasi-haotic al naraţiunii – *Penelope* e una dintre cele mai atent structurate componente ale romanului *Ulysses*. În ciuda nealocării unui interval temporar anume, episodul pare ancorat într-o cronologie sui-generis, născută din pliurile minţii vioaie (uneori predictibilă, de cele mai multe ori sarcastică) a matroanei din strada Eccles numărul 7. Coerenţa e cu atât mai evidentă cu cât capitolul urmează după *Ithaca*, dominat de un formalism extrem (alternanţa riguroasă de întrebări şi răspunsuri), dar care, în ultima lui parte, se dezintegrează într-un limbaj cât se poate de apropiat de monologul interior al lui Molly. Karen Lawrence opinează că am avea de-a face cu o *coda*, o reluare „muzicală" a principalelor teme şi subiecte ale cărţii. Fără a nega caracterul apăsat recapitulativ al unora din secvenţe, ele nu au nici pe departe bogăţia stilistică şi narativă a altor capitole.

Deşi considerat unul din cele mai dificile episoade ale romanului, *Penelope* se înfăţişează, la o lectură atentă, mai degrabă ca o versiune simplificată a aventurilor lui Leopold Bloom, petrecute în lunga lui zi dublineză. Bloom e omul întrebărilor ce deschid, la infinit, noi piste de explorat. Molly închide în locvacitatea ei aparent neînfrânată (în toate sensurile cuvântului) o istorie plină de întâmplări, dar care nu excelează prin bogăţia semnificaţiilor. Prima chestiune pe care o ridică – retrimiţându-ne la *Ithaca* – e lungimea reală a dialogului de dinainte de culcare dintre Molly şi Leopold. Am fi tentaţi să credem că n-a fost vorba decât de un scurt schimb de cuvinte – lucru perfect motivat de oboseala lui Bloom şi de faptul că Molly e cvasi-adormită.

În realitate, aşa cum se deduce din două întrebări, e vorba de o conversaţie în toată regula, suficient de cuprinzătoare încât să aflăm şi ce i-a ascuns Bloom soţiei, şi ce chestiuni au abordat, între care şi drama „inhibării relaţiilor conjugale". Ni se oferă cu acest prilej un calendar exact al vieţii sexuale a cuplului, dar dobândim şi certitudinea că n-a fost un schimb de replici de doar câteva secunde. Dimpotrivă, Bloom s-a supus unei „variate interogaţii repetate formulate de partea feminină cu privire la destinaţia urmărită de partea masculină, înspre ce loc, locul unde, timpul la care, durata pentru care, obiectul împreună cu care în cazul unei absenţe temporare, proiectată

sau efectuată”. În concluzie, soţul chefliu a fost supus unui interogatoriu în toată regula.

Pregătindu-se de culcare, Molly Bloom s-a ales cu un surplus de muniţie conversaţională care o împiedică să adoarmă instantaneu. În ciuda aspectului recapitulativ al monologului ei interior, textul se bazează într-o mare măsură pe informaţiile de ultim moment. Mai mult: ni se propune o anamneză involuntară, provocată de nevoia de a ordona şuvoiul de lucruri aflate şi petrecute recent, dublată de impulsul de a le pune în acord cu secvenţe mai vechi sau mai noi care i-au marcat parcursul existenţial. Doi cercetători, Shari Benstock şi Bernard Benstock, au avut ideea unei liste a pronumelor masculine întrebuinţate de Molly Bloom pe parcursul „ruminaţiilor” nocturne. Deşi în mintea ei distribuirea persoanelor e clară, felul în care sunt întrebuinţate („he”/*el*, „his”/*ai, ale lui*, „him”/*pe el*) sporeşte ambiguitatea, încurajând ipoteza că, în calitatea ei de femeie primordială, Molly se referă la un bărbat abstract, însumare de identităţi reale, între care nu lipsesc Împăratul Germaniei, lordul Byron, prinţul de Wales, Rabelais, Joseph Cuffe, statuia lui Narcis ori Buddha (v. Benstock, Benstock, 1980: 229-233).

Dar nu numai atât: uşurinţa trecerii de la un personaj la altul, de la o situaţia la alta transformă pronumele personal *he* într-un instrument de cunoaştere de uz propriu, referitor la personaje din anturajul ei. Identificarea depinde în mare măsură de familiaritatea cu protagoniştii ori întâmplările la care face aluzie Molly. Un exemplu complex în acest sens îl constituie fragmentul în care eroina glisează cu dezinvoltură de la o persoană la alta, numindu-i cu acelaşi pronume personal *he* şi derivatele sale: „He was married at the time to May Goulding but then hed say or do something to knock the good out of it hes a widower now I wonder what sort of his son he says hes an author and going to be a university professor of Italian and Im to take lessons what is he driving at now showing him my photo”. Dintr-o singură suflare, sunt evocaţi Simon Dedalus („era însurat pe vremea aia cu May Goulding”, „dar până la urmă se pricepea el să zică sau să facă ceva să strice totul”, „acum e văduv”), Bloom („ce-o mai fi urmărind”), Stephen Dedalus („zice că e scriitor”) şi din nou Bloom („i-a arătat fotografia mea”).

Câte cuvinte, tot atâtea piedici în încercările de a înţelege semnificaţiile întregului. *Penelope*, în ambiţia nebunească de a cuprinde *totalitatea*, e dovada vie a neputinţei de a înţelege chiar şi *partea*. Discutând despre felul în care individul percepe lumea prin intermediul experienţelor de natură culturală, al „matricii complexe de obiceiuri, modele

cognitive, reprezentări, credinţe, prejudecăţi şi preferinţe care acţionează intelectual, emoţional şi fizic pentru a produce efectul a cel puţin unei relative continuităţi, coerenţe şi semnificaţii", Derek Attridge ajunge la concluzia că „explorarea ideoculturii a doi bărbaţi din Dublin (şi, pe parcursul unui lung capitol, a unei femei din Dublin) e sortită eşecului: „Până şi această amplă acumulare de amintiri, obiceiuri, asocieri, înclinaţii, frici, dubii, speranţe şi dorinţe aşa cum se manifestă în intervalul câtorva ore nu e nimic altceva decât o fracţiune din ceea ce alcătuieşte o ideocultură individuală" (Attridge, 2004a: 21-22).

Problema temporalităţii se dovedeşte aici încă mai acută, tocmai din pricina impreciziei intervalului în care se derulează episodul. Unii exegeţi au vorbit despre o jumătate de oră, dar cei mai mulţi au sugerat că limita este flexibilă şi că trebuie confruntată cu durata lecturii: nu e posibil să „înghesui" câteva zeci de pagini de carte într-o perioadă de doar treizeci de minute. Totul e o convenţie, de vreme ce creaţia literară este şi o formă subiectivă de exprimare a timpului. Or, Molly Bloom reuşeşte să suspende nu doar reperele gramaticale – textul pare, deşi nu este, un flux neîntrerupt de cuvinte –, ci şi pe cele temporale. Avem acces doar la secvenţele (momente, zile, ani) decupate de Molly din preaplinul vieţii, într-o distribuţie de extremă subiectivitate. Aceasta suspendă şi logica narativă, dar şi potenţialele speculaţii pe marginea credibilităţii sau ne-credibilităţii afirmaţiilor ei.

Chiar dacă *Penelope* a fost scris înainte de *Ithaca* (explicaţia lui Joyce era că voia să afle cât mai repede părerea lui Valéry Larbaud, care urma să traducă un fragment pentru prezentarea publică a romanului la „Maison des Amis des Livres"), continuitatea dintre ele este de natură structurală şi, într-un sens nemuzical, tonală. Ne amintim că la parcurgerea capitolului *Ithaca* frapează aerul firesc al răspunsurilor date celor mai neaşteptate, bizare ori improbabile întrebări. Or, după câteva zeci de pagini compuse în stilul pseudo-savant-oracular, curgerea aluvionară a ultimului capitol pare chiar reconfortantă. Nici urmă de zdruncinăturile induse de salturile de la un subiect la altul, dintr-o regiune a memoriei în alta. Prin comparaţie cu deraierile – de limbaj, de situaţii, de întâmplări – din *Circe*, ultimul capitol e „zguduit" doar de două ori: când se aude fluieratul unei locomotive („frseeeeeeefronnng") şi lătratul unui câine („rrrsssst awokwokawok"). În rest, lumea pare să se fi scufundat într-o tăcere pe care cuvintele lui Molly Bloom o însoţesc de un ritm mai blând ca o adiere. Or, această realitate textuală ridică

problema *vocii* personajului. Cine, cum, de ce şi ce *vorbeşte* în ultimul capitol al romanului?

E vorba, prin urmare, de o *rostire*, dar ea nu corespunde unui emiţător real. Aş afirma, cu precauţiile de rigoare, că ni se oferă o reprezentare *vizuală* a conştiinţei personajului. *Vedem* cuvintele lui Molly Bloom, *vedem* felul în care e maltratată gramatica şi sfidat lexicul, *vedem* dispunerea cuvintelor în pagină, constatăm, privindu-l, că textul e împărţit în opt fraze imense. Nu există un motiv anume pentru diviziunea textului, în afara unei opţiuni simbolice. S-a speculat că cifra opt, culcată, ar reprezenta infinitul, ∞, ceea ce e spectaculos, dar irelevant. De vreme ce capitolului e finit – chiar dacă-i acceptăm circularitatea –, el se încheie totuşi concluziv, cu o soluţie găsită unei dileme nutrite de dublul sentiment al frustrării şi dorinţei. Nu doar a lui Molly, ci şi a lui Leopold.

Mai mult, într-un studiu centrat pe acţiunile, performanţele şi preocupările aproape exclusiv sexuale ale lui Molly, Robert Boyle vede în cifra 8 o reprezentare grafică lipsită de ambiguităţi, un simbol sexual „analog felului obişnuit de a interpreta cifra 69. Dacă lucrurile stau aşa şi dacă 8 simbolizează zona genitală a lui Molly, aşa cum cred eu, atunci Bloom, care adoră femeia mai ales în rolul ei de dătătoare de viaţă şi de regenerator, el se apropie aici de izvorul vieţii umane. De vreme ce, aşa cum îl văd eu, punctul negru de la finalul capitolului *Ithaca* nu semnifică doar întunericul, ci şi anusul lui Molly, lui Bloom îi e îngăduit deocamdată să atingă doar partea de jos a optului întreg care reprezintă adâncitura mediană a lui Molly. Dar el nu are şi controlul, firesc la un bărbat asupra vaginului lui Molly, partea de sus a lui opt" (Boyle, 1974: 412).

Astfel de comentarii – ce suferă, în opinia noastră, de „psihanalitită" acută – nu ţin cont de dominanta vizuală a capitolului. *Văzând-o* pe Molly vorbind, ne imaginăm că o şi auzim. Efectul auditiv e potenţat de selecţia lexicală şi de articularea deformată a limbajului obişnuit. Dar asta nu înseamnă că lumea lui Molly Bloom e una mărginită, săracă şi inexpresivă. Din contră. Suntem martorii unei continue forţări a limitelor, a unui conflict gata să izbucnească, între inepuizabila plăcere *de a simţi* şi precaritatea exprimării. Şi totuşi capitolul are forţa unui turbion. El e provocat de absenţa oricărei cenzuri, de renunţarea la pudoare, tabuuri şi calcule de natură morală. Confruntată cu sine, Molly alege scurtătura, simplitatea şi violenţa. Nu iartă pe nimeni, dar nici nu-şi ridică o statuie. Nu se crede superioară celor din jur, dar nici nu acceptă poziţia de inferioritate.

Limbajul ei se colorează exact cât trebuie, prin adaosul de cuvinte spaniole, conferind o elasticitate şi o profunzime actului comunicării pe care lipsa evidentă de educaţie nu le-ar permite. Dacă Stephen mânuieşte limbajul ca pe o sabie încărcată de sensuri vechi, istorice, dacă Bloom e stăpânul unei florete flexibile şi relativizante, instrumentul de comunicare al lui Molly e raza laser: fără ocolişuri, fără oprelişti. Surpriza e imensă, deoarece monologul interior nu se conectează la o prea consistentă activitate verbală anterioară. În *Calypso*, frazele ei sunt scurte, poruncitoare, preponderent interogative. În *Penelope*, brevilocvenţa la nivel de unitate verbală s-a păstrat, deşi topirea în magma gigantică a capitolului ocultează structura minimalistă a formei de comunicare. Bogăţia limbajului nu provine nici din diversitatea lexicului, nici din subtilităţile retorice şi nici din eventuale conexiuni cu trimiteri culturale şi psihologice. Forţa de penetrare a mesajului e pur şi simplu determinată de extraordinarul ritm interior al *vorbirii vizualizate* a femeii în care s-a concentrat, pentru o vreme, întreaga sexualitate a omenirii.

Într-un anumit sens, capitolul *Penelope* e minimalist. Se poate spune, fără a exagera prea mult, că ne aflăm în faţa unui reducţionism atent controlat şi a unei naraţiuni unilaterale. Ele sunt imputabile centrării exclusive pe gândurile şi persoana lui Molly, dar şi mijloacelor sale de expresie limitate. Credibilitatea este, în acest caz, rezultatul unui tur de forţă în care psihologicul şi rafinamentul tehnic se conjugă sub presiunea unui act manipulativ de mare efect. Mintea lui Bloom – şi, prin urmare, şi atenţia cititorului – fusese confiscată pe parcursul zilei de imaginea şi gesturile lui Molly. Când intră efectiv în scenă, avem sentimentul că ştim despre ea absolut totul. Impresia – completamente falsă – e imediat contrazisă de directeţea şi absenţa ruşinii ori a sentimentului vinovăţiei. Pudoarea nu intră deloc între valorile pe care mizează Molly Bloom.

Minimalismul invocat poate fi rezultatul privirii unidirecţionale aruncate asupra lumii. E o abordare necruţătoare, perpendiculară pe subiect şi situaţie, dezinhibată şi tinzând la identificarea instantanee a esenţei chestiunii în discuţie. Molly e, în mod fundamental, o persoană a-socială. Descrierile ei au ceva clinic, trans-uman, şi o plasează în sfera cazurilor investigate de psihologia cognitivă: „Nu e o întâmplare faptul că cel mai solipsist din punct de vedere psihologic episod este cel în care ruşinea e cel mai puţin evidentă; Molly nu pare să resimtă ruşinea sau cel puţin ruşinea în raport cu trupul. Ca întreg, episodul tratează subiecte şi acţiuni care ar fi putut provoca, în cazul altor

personaje, în alte părţi ale romanului, ruşine, dar care n-o provoacă aici. În acest sens, «Penelope» implică o critică la scară largă a noţiunii de ruşine" (Hogan, 2014: 206).

*Penelope* e singurul capitol al romanului – dacă excludem „vocea anonimă" din *Cyclops* – în care responsabilitatea pentru prezentarea întâmplărilor îi revine unuia dintre personaje: şi anume, celui mai puţin plauzibil dintre martorii imaginabili. Evocările lui Bloom şi mărturiile anterioare, directe ori indirecte, ale altor participanţi alcătuiseră un portret mai mult decât seducător al lui Molly. Ştim deja, în linii mari, cum arăta, îi cunoaştem preferinţele şi slăbiciunile, dar nu puteam anticipa dimensiunea colosală a magnetismului libidinal ce o trasformă într-o planetă devoratoare. Motivele de a-i arăta simpatie sunt puţine. Leneşă, dominatoare, infidelă, sarcastică şi pretenţioasă, ea pare să ilustreze categoria *scorpiei*, aşa cum a fost gândită de Shakespeare, ca nevastă a lui Petruchio.

Surpriza e totală: departe de a-şi risipi energia în inutile confruntări cu imperfecţiunea lumii, ea îşi rezolvă adversităţile tronând în pat, adevărat centru al universului. (Charles Peake emite chiar ipoteza că, spre deosebite de Bloom şi Stephen, care „şi-au urmat drumul asemeni unor «corpuri cereşti», ea, precum pământul, s-a mişcat în jurul propriei axe" [Peake, 1977: 299].) Patul e locul de observaţie perfect, câmpul de luptă unde a dat bătălii decisive, dar şi punctul din care pleacă spre cele patru zări incendiarele ei mesaje. Ea n-a venit pe lume pentru a aduce pacea. Ea a venit pentru a stârni demonii pasiunii, ai neliniştii şi disperării. Şi, poate, pentru a le mai da o ultimă şansă de mântuire.

Nu există, fireşte, nimic creştin în „învăţăturile" lui Molly adresate mai degrabă propriului trup decât abstractei umanităţi. Libertatea totală a exprimării dovedeşte că entitatea textuală numită Molly Bloom nu ia în considerare şi existenţa unui destinatar. Cuvintele curg într-un şuvoi interminabil, ca şi cum întregul univers s-ar fi lichefiat la contactul cu o forţă distructivă de o copleşitoare magnitudine. Desfăşurarea de energie e ritmată, obsesiv, de cele patru „cuvinte cardinale": *because*, menţionat de 44 de ori, *bottom*, de 20, *woman*, de 72 de ori, şi *yes*, de 88 de ori. Ele nu instituie totuşi nuclee tematice şi nu creează o dominantă stilistică. Diseminate la intervale imprevizibile – deci fără nimic din „fixitatea" şi predictibilitatea punctelor cardinale –, acestea sunt mai degrabă fragmente din strategia de construire a *ritmului* interior.

De primă importanţă rămâne aspectul vizual, succesiunea de imagini ce amprentează memoria cititorului. E poate prea

mult să ne asumăm sugestia lui Joyce, îmbrăţişată şi de unul din marii exegeţi ai lui *Ulysses* („Nu există o descriere mai potrivită a tehnicii din *Penelope* decât adjectivul inventat de Joyce într-una din hârtiile lui: «gynomorphic». Forma episodului este modelată după trăsăturile sexului feminin" [Litz, 1968: 16]), dar ea conţine măcar germenele intenţionalităţii, dacă nu şi semnele realizării depline. „Organul" capitolului este *carnea*, dar ea se află în slujba simbolului general, *pământul*. Prin urmare, semnificaţiile exced cadrul strict lingvistic, avântându-se în zona echivalenţelor astrologice – deşi adeseori e vorba de pura subiectivitate auctorială. Un exeget se întreba, pe bună dreptate: „Cum poate cuvântul *because*, oricât de frecvent ar apărea el, să semnifice sânii?" (Peake, 1977: 300). Am opina că, fie şi în cazul unui autor de geniu, intenţiile creatoare nu au totală acoperire valorică în realizările propriu-zise.

E locul să abordăm, în trecere, rolul cuvântului cel mai frecvent folosit dintre cele patru care au funcţii important în simbolica minţii feminine confruntate cu propria realitate trupească. *Yes* deţine, dincolo de orice dubiu, un loc privilegiat în cadrul episodului şi, poate, chiar al cărţii. Cele 88 de ocurenţe ale sale ar putea să-i împingă pe numerologi la calcule şi presupuneri neîndoios spectaculoase. Chiar dacă i-am acorda rolul unui ∞ ∞, adică al „dublului infinit", semnificaţiile cărţii n-ar avea însă nimic de câştigat. Acesta e, mai degrabă, un tic verbal, o cârjă lingvistică întrebuinţată inconştient de Molly în tentativa de a-şi *fluidiza* gândurile. Există o certă încercare de afirmare a voinţei proprii în tot ce face ea. Dar există şi o prudenţă instinctivă care-o obligă să nu avanseze decât după ce şi-a luat măsurile de precauţie. Ceea ce nu anulează întru totul ipoteza conform căreia James Joyce a urmărit prin intensa convocare a adverbului *yes* construirea unui scenariu numerologic. John Kidd, savantul care a declanşat în 1985 aşa-numitul „scandal al lui *Ulysses*", era convins de existenţa unui astfel de demers în întreaga operă a lui Joyce.

Personaj instinctual, Molly îşi extrage energiile vitale din reordonarea şi reimaginarea întâmplărilor din trecutul îndepărtat sau din cel apropiat. Ele trebuie citite prin prisma psihologiei unei femei care-şi petrece mare parte a timpului singură. Molly ajunge prea devreme la concluzia că viaţa ei socială s-a încheiat (n-a mai avut niciun spectacol de un an, iar şansa oferită de Boylan e cu adevărat providenţială). Consider că sunt exagerate – ba chiar gratuite – speculaţiile privind cele zece mişcări ale pământului care, chipurile, ar reprezenta chiar forma de compoziţie a capitolului. Şi Stuart Gilbert, şi A.

Walton Litz, şi Herbert Gorman, dar mai ales Frank Budgen şi-au asumat riscul inutil de a pune în cheie simbolică un text a cărui frumuseţe e de găsit în farmecul poetic-retoric al mărturisirii. Molly Bloom e un epitom al *intuiţiei*, nu sclava construcţiilor mentale izvorâte din preocuparea pentru coerenţă şi profunzime, profesată de exegeţi.

Desăvârşita adecvare a tonului la conţinut face din *Penelope* un triumf al retoricii tăcut-zgomotoase. Molly *comunică*, dar ea *nu vorbeşte* efectiv. Şi mitizarea – ridicarea la rangul de zeiţă a fertilităţii –, şi plasarea ei între personajele decăzute moral au contra-argumente puternice. Cum poate fi echivalată cu Pământul atoateroditor o femeie care era la început de menstruaţie? Ce mai rămâne din lista celor douăzeci şi cinci de amanţi (plus soţul) în urma calificativelor acordate acestora de Molly şi a repetatelor ei proteste? O femeie care nu se sfieşte să vorbească despre „chestia aia a lui nemaipomenită mare roşie ca un animal" (e vorba de penisul lui Boylan) nu ar avea niciun motiv să ascundă eventualele aventuri şi cu alţi bărbaţi. E adevărat, de unii s-a simţit atrasă, alţii i-au făcut curte, dar la contactul sexual propriu-zis n-a ajuns decât cu Hugh Boylan.

Deşi tânără, Molly are o experienţă de viaţă impresionantă. Aceasta îi permite să judece rapid şi precis. Intuiţia e complementară vitalităţii ieşite din comun – chiar dacă aceasta contrastează cu locul simbolic unde o găsim şi în dimineaţa zilei de 16 iunie 1904, şi noaptea târziu: în pat. Privită din unghiul nenumăratelor frustrări, resentimente şi speranţe, dar şi al puţinelor împliniri, ea nu e atât complexă, cât complicată. O descoperim din prima clipă: egoistă, ahtiată după plăceri, superficială, mereu pusă pe harţă, invidioasă, leneşă, neruşinată şi agresivă. Toate aceste însuşiri sunt amplificate de sutele de pagini din care absentează, dar deasupra cărora pluteşte asemeni unui nor ameninţător. Referinţele anterioare pregătesc un spectacol al cărui conţinut e cu totul diferit de premisele sale. În capitolele precedente întâlnirăm mai degrabă umbra unei siluete şi schijele unor cuvinte decât o persoană în carne şi oase. Acum, când ne sunt livrate, aluvionar şi agresiv, cuvintele, se constituie într-o contra-imagine a ei.

Amânarea intrării în scenă contribuie la transformarea lui Molly într-un personaj supradimensionat. Chiar dacă majoritatea celor care-o evocă se referă aproape exclusiv la calităţile ei fizice (ea fiind, din descrierile şi percepţiile celor din jur, un fel de *sex-bomb* gata să explodeze, chiar dacă unii o găsesc puţin cam trupeşă, iar alţii excesiv de abordabilă). Realitatea textuală a capitolului *Penelope* se constituie, din

acest punct de vedere, într-o lovitură de teatru. Molly nu e nici pe departe o aventurieră (îi displace profund Moll Flanders, ca şi „toate cărţile care au o Molly în ele"), iar activitatea ei erotică s-a oprit cel mai adesea în anticamera actului sexual propriu-zis. Primul adulter efectiv e cel la care asistăm „în priză directă". Până la Hugh „Blazes" Boylan, aventurile ei cu bărbaţii au ţinut de tehnicile preludiului amoros. Iar în privinţa activităţii sexuale a lui Leopold, aceasta pare un fel de postludiu trist şi dezamăgitor („şi-a dat drumul pe fundul meu") al unei căsnicii agonizante, tot mai aproape de inevitabila ruptură.

Prezenţele verbale anterioare ale lui Molly ne arătaseră o persoană mai degrabă laconică. Intervenţiile ei erau scurte, presărate cu pasaje muzicale. Părea mai fericită să cânte, decât să se angreneze în discuţii interminabile. Ce o determină, atunci, să renunţe la vechea identitate, transformându-se într-un personaj locvace, într-un producător de cuvinte ce curg pe bandă rulantă, suprapunându-se şi ciocnindu-se, urmând direcţii şi sensuri imprevizibile? Răspunsul nu poate fi decât unul: efectul devastator asupra psihicului ei produs de partida sexuală dezlănţuită în compania „armăsarului" Hugh Boylan. Şirul incontinent de cuvinte pare a fi, văzut din acest unghi, şi confesiunea unei femei care ştie că a păcătuit, dar îşi caută alibiuri pentru felul neruşinat în care s-a abătut de la îndatoririle asumate prin căsătorie. Faptul că păcatul nu-i provoacă suferinţă nu înseamnă că presiunea acestuia nu acţionează, periferic, asupra ei. Şi că, încetul cu încetul, o anumită nelinişte începe să-i stăpânească mintea.

Procesul auto-dezvăluirii e cu atât mai complicat cu cât cuvintele par să scoată la lumină totul: nu doar acţiunile, ci şi identităţile ascunse ori semi-ascunse – ca, de pildă, informaţia că ar putea fi şi ea, nu doar Leopold, pe jumătate evreică. Dar, în egală măsură, fluxul verbal acoperă agitaţia şi starea de surescitare resimţite după ce, la capătul unei aşteptări nesfârşite – 10 ani, 5 luni şi 11 zile, aşa cum ştim din citatul din capitolul anterior, „comerţul carnal fusese incomplet, fără ejacularea semenului în organul feminin firesc" –, se reîntâlnise cu plăcerile trupeşti, admirabil servite de hiperpotentul Boylan, capabil „s-o ducă până la capăt" de trei sau patru ori în cursul memorabilei după-amiezi tocmai scurse. Dezmăţul lingvistic o particularizează nu doar în raport cu aşteptările cititorului contemporan, ci şi cu funcţia simbolică asumată de celelalte personaje. Dacă, de bine, de rău, Leopold şi Stephen îmbracă haina eroilor homerici, Marion Bloom e orice altceva decât o Penelopă credincioasă. Iar dacă ţese vreo

pânză, ea nu e decât proiecţia viitoarelor aventuri lubrice, spre care întâlnirea cu Boylan deschisese un geam larg.

Deşi e dincolo de orice dubiu că Molly îl înşală *efectiv* pe Bloom pentru prima oară, actul ca atare nu e deloc surprinzător. El fusese pregătit de nenumăratele aluzii, frânturi de fraze şi imagini care ne înfăţişau drept iminentă coliziunea amoroasă dintre Molly şi Boylan. Era cronica unei încornorări inevitabile. Unghiurile din care e anunţat adulterul determină ca producerea lui să nu mai fie o surpriză. E nevoie de retorica dezlănţuită a copulaţiei pentru a ne da seama că s-a petrecut ceva cu adevărat decisiv. Dacă nu în plan moral ori contractual, cu siguranţă în dezinhibarea lingvistică la care devenim martori.

Portretul femeii infidele, creionat de incendiarele ei dezvăluiri, nu-l anulează pe cel deja constituit din invocările lui Bloom. În ciuda cvasi-abstinenţei sexuale, Molly rămâne centrul de interes – pe alocuri, chiar obsesiv – în jurul căruia se roteşte Bloom. Pentru Leopold, Molly e o sursă infinită de tandreţe, delectare şi mândrie – diminuate oarecum de sentimentul vinovăţiei şi de o difuză nelinişte. Adeseori – inclusiv în propriul monolog – apare împreună cu Milly, alcătuind, în mintea lui Bloom, un cuplu ce transformă sentimentele dintre soţ şi soţie într-o blândă prelungire a paternităţii extinse asupra ambelor femei. Molly e o femeie singură, înconjurată de un val de mistere provenind din complicata ei biografie începută în Gibraltar şi încheiată într-un Dublin unde bărbaţii apreciază la ea mai ales magnetismul animalic.

E sugestiv să ne amintim cum, în aproape un secol de lectură şi interpretare, Molly Bloom a evoluat (sau, mai precis, a migrat) din zona arhetipurilor în cea a stereotipurilor. Sugestiile lui Joyce, inclusiv identificarea cu Geea Tellus, în *Ithaca*, au fost unanim îmbrăţişate în zorii exegeticii ulyssiene. Ulterior, în rimă cu gustul vremii, criticii au pus în evidenţă fie excesiva disponibilitate lingvistică, fie atracţia pornografiei, ajungându-se a fi aproape identificată cu angajatele Bellei Cohen din Cartierul Noptatec al Dublinului. Începând cu anii ’80, critica feministă a transformat-o într-un veritabil idol, întrupare a femeii „eliberate”, preoteasă a amorului neîngrădit şi profetesă a unui Nou Sexualism infinit mai spectaculos decât Noul Bloomsalem al lui Leopold. Un personaj care suportă interpretări atât de diferite, fără a i se altera substanţa, e o *rara avis* chiar în multiforma lume a modernismului.

Indiferent pe care versant al interpretărilor ne-am plasa – mai aproape de arhetipologi sau în preajma vânătorilor de stereotipuri –, e o certitudine că vocea lui Molly remodelează

naraţiunea romanului, acţionând asemeni unei dinamite într-un teritoriu dominat de experimente stilistice şi retorice. E un fel de revanşă faţă de numeroasele ocazii când era evocată şi invocată, fără a participa – cu minime excepţii – la desfăşurarea evenimentelor. Molly ni se înfăţişează drept un *personaj construit* cu mult înainte de a i se acorda rolul de prim-plan. O cunoaştem şi nu o cunoaştem, îi ştim şi nu îi ştim gusturile, o vedem şi nu o vedem. La prima apariţie, în episodul *Calypso*, identificăm o componentă autoritaristă (îi reproşează lui Bloom că a întârziat prea mult la cumpărături şi îl însărcinează cu îndatoriri precise, cum ar fi procurarea unei noi cărţi de Paul de Kock). Mai aflăm din descrierea lui Bloom că privirile nu i-au îmbătrânit şi că e posesoarea unor „ochi batjocoritori". E precisă atât în întrebări, cât şi în comentarii, iar replicile ei sunt marcate parcă de un cronometru: „9.15. Încă nu ţi-a dat banii Roberts? 9.20. Cu ce era îmbrăcată Gretta Conroy? 9.23. Ce m-o fi apucat să cumpăr pieptănul ăsta? 9.24. Sunt moartă după varza aia". În *Wandering Rocks* îi zărim pentru o clipă „braţul solid, gol şi generos", aruncând o monedă marinarului cu un singur picior, după ce-i auzisem fluieratul „vesel şi dulce".

Ulterior, o vom descoperi în cuvintele altor personaje, în evocări scurte şi intense, cu accent pe fizicul său apetisant. Nimic nu anunţă însă capacitatea ei de a emite, parcă la infinit, cuvinte, propoziţii şi fraze. S-a reinventat, la propriu, *peste noapte,* devenind o persoană cu totul diferită, la antipodul femeii autocentrate, care-şi urmăreşte, chiar şi în conversaţiile din casă, doar scopurile proprii. Ne ajută la configurarea acestui portret şi numeroasele referinţe ce provin din gândurile lui Bloom. O exegetă, Margot Norris, vorbeşte chiar despre o „Molly a lui Bloom", ca o entitate de sine stătătoare, născută din felul în care, ca martor creditabil, soţul îşi prezintă soţia: „Având în vedere că gândurile lui Bloom sunt private şi că nu există prin urmare vreun motiv sau vreo pornire de a minţi sau de a falsifica, se poate presupune că ele sunt în general demne de crezare, fiind vorba de reflectări ale unor întâmplări reale" (Norris, 2011: 219). Mai mult, referinţele lui Bloom sunt categorisite tematic: „romantice şi domestice", „amintiri şi gânduri învălmăşite" şi „nelinişti/anxietăţi". Li se adaugă proiecţiile delirante din *Circe*, excrescenţe monstruoase ale imaginaţiei surpate sub presiunea simţurilor.

Construită, ca personaj, în mare parte din ruminaţiile lui Bloom, Molly rămâne în primele şaptesprezece capitole ale romanului – cu tot aportul celorlalţi locuitori ai Dublinului în ochii ori mintea cărora se reflectă – „o ficţiune în interiorul unei ficţiuni" (Norris, 2011: 229). Ar trebui subliniat,

împreună cu autoarea citată, că e vorba – cu excepţia lui Josie Breen – doar despre „martori bărbaţi”. Prin urmare, figura ei va purta marca percepţiei masculine, a chipului intuit din partea cealaltă a oglinzii. Portretul indirect are un dublu efect. Judecăţile se răsfrâng nu doar asupra lui Molly, văzută ca „alteritate”, ci şi asupra lui Bloom. Vorbind despre soţie, Leopold oferă şi o variantă a propriului portret psihologic, la fel de nuanţat şi neaşteptat precum cel propus de Molly.

Există însă o diferenţă importantă între cele două rezultante. În cazul personajului feminin, ni se oferă o schiţă de portret, un fel de *ur-Molly*, de proto-eroină ivită din conştiinţa celor care au întâlnit-o. Leopold Bloom, în schimb, îşi dezvăluie secretele în priză directă, prin intermediul propriilor fantasme, frici, complexe şi frustrări. Monologul interior al soţiei infidele va funcţiona şi ca revanşă asupra nedreptăţilor care i se vor fi făcut în lungul interval când prezenţa ei fusese mediată de curiozităţile, idiosincrasiile, obsesiile ori chiar neruşinarea celor întâlniţi de Bloom în peripatetizările sale. E de remarcat că mulţi dintre preopinenţii lui Leopold par s-o cunoască destul de bine şi pe Molly, nu doar ca soţie, ci şi ca *figură publică*: sunt la curent cu rolurile interpretate de ea, dar şi cu dificultăţile prin care trece, văzând în apropiatul turneu cu Blazes Boylan o posibilă relansare a carierei.

Niciuna din referinţe nu depăşeşte un anumit convenţionalism şi o inevitabilă superficialitate. Şi totuşi, acumularea de informaţii se aglutinează într-un portret deloc măgulitor. În mai toate cazurile, referirile sunt derogatorii: „nevasta”, „madame”, „Madame Marion Tweedy, soprana”, „femeia arătoasă”, „îi lasă gura apă”, „e bine hrănită”, „o iapă pe cinste”, „fiica regimentului”, „nevasta castă a lui Leopold”, „ţâţe abundente”, cu frecvente trimiteri la faptul că se cam îngrăşase. Dacă romanul s-ar fi încheiat cu episodul *Ithaca*, am fi avut un portret exterior relativ complet: o femeie senzuală, conştientă de scurgerea anilor, pretenţioasă, cu tupeu, supraponderală, dar atractivă, exotică (are părul negru şi privirea focoasă a unei spanioloaice), cu talent de cântăreaţă. Dar nimic mai mult. Probabil că ar fi fost la fel de enigmatică – dar n-am fi înţeles de unde şi din ce provine misterul ei. N-am fi priceput de ce Leopold e captivat de ea, amestecând recunoştinţa pentru că i-a născut copii cu atracţia fizică, dar simţind în piept şi împunsătura geloziei.

E de ordin secundar dacă Joyce a creat sau nu, prin Molly Bloom, un arhetip al femeii, dacă ea corespunde sau nu vreunui model identificabil în realitate. Feminitatea ca atare nu joacă un rol esenţial în decodarea semnificaţiilor de

profunzime. Miza e în altă parte, nu în determinarea faptului că aveam sau nu de-a face cu o afectivitate feminină: ceea ce ştie e că, „în orice caz, e vorba de *anima*, de imaginea femeii în mintea bărbatului, senzuală, intuitivă şi profundă" (Toynbee, 1963: 282). Importantă nu e apartenenţa la realitate, ci gradul în care „iluzia erotică" reuşeşte să prindă contur şi să devină o entitate autosuficientă. Dincolo de existenţa ei diurnă, „e o dătătoare de viaţă, aflată în mod misterios în contact cu apele fertilităţii şi cu solul excrementelor, noroiul cu balegă din care îşi extrag puterile creatoare atât artistul, cât şi amantul" (Henke, 1978: 234).

Molly Bloom e construită nu în raport cu Leopold, ci în opoziţie cu Stephen. Ambiguu, împăciuitor, retractil, diplomat, Bloom nu constituie o reală alternativă nici la Molly, întrupare concupiscentă a femeii, nici la cerebralul Stephen. Aceştia, Molly şi Dedalus, propun, în schimb, modele antitetice de raportare la lume şi creaţie. Stephen e un extract de creier, „numai cap" – cum îl numea Suzette Henke) –, pe când Molly „e o formă fluidă care îmbrăţişează florile şi noroiul existenţei, care dă naştere poeziei reveriei şi cântecului experienţei. Molly este fertilitatea mitică, în contact cu realitatea amorfă, heraclitiană, care l-a derutat atât de mult pe Stephen în căutarea misterelor proteene" (Henke, 1978: 234). Prin cei doi, asistăm la o confruntare între natural şi artificial, între „poezia conştiinţei feminine care batjocoreşte mândria savantă a lui Stephen şi infamia meditaţiei lui sterile. În mod ironic şi nepotrivit, ea îi comunică acestui Hamlet al lui Joyce că viaţa e mai cuprinzătoare decât cea conţinută în visele lui filozofice" (Henke, 1978: 235).

Dincolo de astfel de percepţii, Molly şi Stephen instituie o polaritate între două tipuri de cultură care se confruntau intens în Europa răscrucii veacurilor al XIX-lea şi al XX-lea: cultura populară şi cultura înaltă. E plin de interes felul în care personajele se referă la formulele invocate. Stephen, produs al cărţii, înghite pe nemestecate cam tot ce citeşte, devenind cutia de rezonanţă a unor teorii pe care le papagaliceşte obedient. El îşi permite anumite libertăţi într-un singur punct: în interpretarea plină de imaginaţie şi total improbabilă a piesei *Hamlet*. Doar acolo îi simţim natura creatoare, doar acolo îndrăzneşte să iasă din cadrul predictibil al *ideilor de-a gata*, folosite ca o pavăză, dar şi ca o scuză pentru a-şi motiva neimplicarea existenţială.

Cititoare asiduă de texte simpliste – dacă nu de-a dreptul pornografice –, Molly nu se sfieşte să emită opinii despre marii autori clasici. Cunoaştem deja părerea ei despre Defoe, creatorul unui personaj faţă de care Molly resimte o vie

repulsie. Rabelais e tratat ca o ciudăţenie a naturii, un scriitor respingător care se ocupă de lucruri abominabile: „Nu poate să fie adevărat o chestie ca asta ca din cărţile alea pe care mi le aduce el operele Meşterului François Nu-mai-ştiu-cum se zicea c-ar fi fost popă cu un copil care i s-a născut din urechea ei pentru că-i căzuse maţul de la popou frumos cuvânt la un preot şi c___l ei ca şi cum n-ar şti orice prostălău ce-nseamnă asta". În ce-l priveşte pe Aristotel – maestrul la care Stephen se raportează ca la un zeu –, Molly îl plasează în tagma pornografilor, un fel de Paul de Kock mai pretenţios, care profită de discursul ştiinţific („embriologia") pentru a plasa sub privirile cititorului planşe obscene.

Remarcile de mai sus intră în coliziune cu evidenta tendinţă a lui Molly de a respinge agresiunile de natură erotică. O stranie pudibonderie îi moderează preocupările sexuale: ce îşi permite sieşi nu le îngăduie altora. Ea instituie un fel de alteritate nu doar a limbajului, ci şi a acţiunilor, încurajând o ruptură – ale cărei consecinţe le vedem în dezastrul vieţii maritale – între vorbă şi faptă. Preocupările ei libidinale sunt, într-un anumit sens, împrumuturi, reflectări mimetice ale circumstanţelor din literatura dubioasă care-i populează singurătatea, şi nu transcrieri ale trăirilor proprii. Ea se visează experimentând nu neapărat aşa cum îi dictează simţurile, ci aşa cum *ştie*, pe calea literaturii, că se experimentează arta amorului.

Plasarea capitolului *Penelope* la finalul romanului ţine de o strategie a înnobilării stilistice care s-a manifestat fixist pe tot parcursul cărţii. Episodul aduce aproape la fel de multe completări ale naraţiunii câte aflasem şi din *Ithaca* – doar că acum ele beneficiază de binecuvântarea unui martor privilegiat. Vocea este a unei fiinţe umane care propune variante credibile, şi nu a unei enciclopedii care furnizează date precise, dar lipsite de viaţă. Întregul roman se dezvoltase în parametrii anti-duplicitarismului moral şi social, iar acum, prin atitudinea autoritară a unei femei, valorile ultime sunt reaşezate la locul cuvenit: „*Ulysses*, o critică amplă a falsului sentiment, se încheie în tonalitatea sentimentului adevărat: Molly readuce la viaţă acele dragi zile moarte din trecutul nu prea îndepărtat tocmai pentru a le repune în practică mâine" (Maddox, 1978: 230). Duritatea cuvintelor şi a contextelor subliniază urgenţa, necesitatea reintrării într-o logică pe care evenimentele zilei de 16 iunie 1904 par s-o fi suspendat. Revenind în sfera naturalului – inclusiv a gramaticii primordiale a gesturilor şi cuvintelor –, romanul dobândeşte şansa regenerării, a decuplării de la mecanismul parodic, arhetipal ori simbolic. Suntem rearuncaţi în lume cu o violenţă

neaşteptată, după ce capitolele anterioare nu făcuseră decât să îmbrace realitatea în hainele sclipitoare – dar precare – ale comunicării prin stil, retorică şi artificiu.

*Penelope* reprezintă aşadar abandonarea *normei* – cu sublinierea că fiecare din cele şaptesprezece episoade anterioare au alcătuit *contra-norme* devenite *normă*! – şi resetarea întregului scenariu în funcţie de forţa de regenerare (feminină, maternă şi cosmică) întrupate de contradictoria nevastă a lui Leopold Bloom. Capitolul este divizat – cum ştim deja – în opt secvenţe de lungimi diferite, alcătuind unităţi de comunicare ordonate în funcţie de fluxul gândurilor lui Molly Bloom. Primele două cuvinte (*Yes because*/„Da fiindcă") aparţin cvartetului lexical magic avut în vedere de Joyce. Ele instituie un discurs viguros, afirmativ şi problematizant totodată. Deşi abrupt, textul e continuarea logică a discuţiei tocmai încheiate dintre soţul obosit şi soţia ieşită din starea de pre-somn. Capitolul *Penelope* e componenta interogativă a unui catehism marital plin de resentimente şi otrăvuri, în care întrebarea a fost înlocuită de o exclamaţie nedusă până la capăt. Forma circulară a capitolului, începută şi încheiată cu izbăvitoarea afirmaţie *Yes,* devine, în aceste condiţii, inevitabilă.

În aparenţă dezarticulat, monologul interior al eroinei se aglutinează după o logică uşor de identificat. Frank Budgen vorbeşte despre trei niveluri ale conţinutului: explicarea unor „ciudăţenii comportamentale" ale lui Leopold; completarea unor goluri din naraţiunea lui cu o serie de supoziţii; în fine, „prin presupuneri şi explicaţii, mintea ei străbate o lume care îi aparţine" (Budgen, 1972: 268). Chiar dacă uneori ambiguităţile persistă (de pildă, nu suntem sută la sută siguri că Leopold chiar i-a cerut soţiei să-i servească în pat, a doua zi dimineaţă, ouă la micul dejun sau dacă e doar reverberaţia lingvistică a menţionării, în capitolul anterior, a „oului păsării roc şi al păsării auk"), rezultanta este un repertoar tematic şi o colecţie de portrete la care nu au acces nici măcar cei vizaţi. Leopold Bloom, de pildă, ar fi uimit să se descopere în judecăţile pline de reproşuri, dar şi de tandreţe ale soţiei, după cum Molly însăşi nu pare a fi conştientă de profilul abstract născut din atât de lumeştile ei meditaţii asupra realităţii înconjurătoare.

Debutul monologului ei interior stă sub semnul incertitudinii: când i-a cerut Bloom să-i fie servit micul dejun în pat? În afara probei circumstanţiale evocate mai sus, unde ostenitul Sindbad din Dublin e gata să adoarmă, episodul *Ithaca* nu menţionează în niciun fel această cerinţă a lui Bloom. Ceea ce provoacă, firește, o spărtură în credinţa că

exerciţiul catehetic reprezentase redarea exhaustivă a evenimentelor petrecute după întoarcerea lui Bloom acasă. Mirată de această pretenţie, Molly îşi aminteşte de o întâmplare similară, petrecută pe când locuiau la City Arms Hotel. Atunci, Leopold se prefăcuse bolnav pentru a-i atrage atenţia bogatei doamne Riordan, cu speranţa naivă că îi va trezi compasiunea şi-l va pune pe lista moştenitorilor. Calcul zadarnic, deoarece habotnica doamnă îşi lăsase averea bisericii. Comentariul lui Molly („mi-nchipui că era aşa mironosiţă pentru că niciun bărbat nu s-ar fi uitat la ea mă rog lui Dumnezeu să n-ajung ca ea de mirare că nu ne punea şi pe noi să umblăm cu vălul pe faţă") indică, de pe acum, cărei lumi îi aparţine ea însăşi: emancipată, descătuşată emoţional, cu puţin interes pentru mântuirea sufletului.

La Bloom apreciază politeţea, dar îl bănuieşte de vinovată aplecare spre flirturi şi chiar infidelităţi conjugale – aşa cum dovedesc scena imaginară cu Bloom internat într-un spital şi făcând avansuri infirmierei, dar şi fotografia porcoasă cu o pseudo-călugăriţă, precum şi amintirea domnişoarei Stack, care, pe când Leopold îşi scrântise piciorul pe muntele Sugarloaf (menţionat şi în *Lestrygonians*), îi aduce flori. Domnişoara Stack e privită, bineînţeles, ca o obsedată sexual: „Făcea orice numai să intre într-un dormitor de bărbat şi cu vocea ei de fată bătrână şi se străduia cât putea să creadă că el ar fi fost pe moarte de dragul ei".

Însuşirea lui Molly de a emite verdicte se manifestă şi în diagnosticul pus propriului soţ, altminteri un sperios de mare clasă. Nu poate fi bolnav decât dintr-un singur motiv: şi anume, pentru că „şi-a făcut mendrele" (literal: *he came somewhere*/„a ejaculat undeva"). Intuiţia e corectă şi, de asemeni, diagnosticul: nu e îndrăgostit, deoarece, dacă ar fi fost, i-ar fi pierit pofta de mâncare, ceea ce nu e cazul. Molly trece prin sita suspiciunii şi celelalte afirmaţii ale lui Bloom, legate de întâlnirile zilei, consolidându-şi convingerea că fusese înşelată şi că, deşi ea însăşi fusese curtată cândva de Menton, unul dintre cei invocaţi de Bloom („a avut neruşinarea să se dea la mine o dată acuma are ce merită cu mutra aia de cuceritor şi ochii de ştiucă"), circumstanţele sunt împotriva lui – aşa cum o dovedise şi scrisoarea pe care-l surprinsese că o „mâzgăleşte".

În ciuda capacităţii şi rapidităţii de a înregistra, judeca şi ordona, Molly nu e dornică să treacă la represalii. Înţelege perfect situaţiile („bărbaţii o cam iau razna aşa la vârsta lui", „nu-i tâmpit mai mare ca un tâmpit bătrân"), dar nu reacţionează drastic. O deranjează doar atunci când infidelităţile soţului se produc sub ochii ei („cum a fost cu

putoarea aia de Mary” – e vorba de servitoarea Mary Driscoll, care, în *Circe,* depusese mărturie împotriva abuzurilor lui Bloom), când măsurile luate au fost extreme: alungarea fetei. Pe de altă parte, îl înţelege pe Bloom şi bizarele lui dovezi de amor („mă pupa în fund ca de obicei” şi „trebuie să-şi dea drumul pe undeva şi ultima dată când şi-a dat drumul la mine pe popou”).

În ce-o priveşte, Molly are un comportament la fel de lipsit de inhibiţii. Cu toate că nu intenţionează să-i dea soţului vreun prilej de gelozie, nu se sfieşte ca, întâlnindu-l pe Boylan chiar în ziua când Bloom ejaculase într-un mod atât de specific, „l-am apăsat aşa pe dosul palmei cu degetul mare ca să-i arăt că-l strâng şi eu”. Tertipurile lui Bloom n-o înşală, pentru simplu motiv că le practică şi ea. Din alt motiv decât el (plictiseala), dar şi din necesitatea de a găsi pe cineva – un tinerel –, care să „i-o facă”, evitând astfel obligaţia de a „şi-o face-o” singură. Lista celor cu care-ar vrea să aibă relaţii sexuale nu e deloc scurtă. Pe lângă tinerelul deja invocat, se întreabă dacă s-ar culca cu „omul care aduce cărbunii” sau cu un episcop. Dar toţi aceştia sunt doar înlocuitori ai bărbatului care o umileşte, care, în egoismul lui, încearcă să facă din ea o târfă numai pentru a-şi împlini dorinţa, indiferent la necesităţile ei, obligată „să mă termin singură cum oi putea”.

Emancipată, ea nu înţelege de ce trebuie să te măriţi pentru a te săruta cu un bărbat şi nici de ce trebuie să te confesezi preotului, mai ales unuia precum Corrigan, care-i cere amănunte explicite despre păcatul comis. Tot pe un ton de maximă francheţe se întreabă dacă lui Boylan i-o fi plăcut întâlnirea amoroasă cu ea. În ce-o priveşte, e mai mult decât satisfăcută – mai puţin amănuntul vulgar că Boylan i-a dat „cu palma peste dos la plecare aşa familiar de tot în hol cu toate că am râs eu nu sunt cal sau măgar” – să-şi evoce amantul prin intermediul mirosului de băutură sau de pastă dulceagă de lipit afişele. Ar vrea, liberă de prejudecăţi cum e, să guste „o dată din băuturile alea scumpe şi groase verzi şi galbene pe care le beau tipii ăia cu jobene care se învârtesc pe lângă actriţe”. Oricum, partida de amor cu Boylan i-a priit, îndemnând-o la somn, până a trezit-o tunetul care l-a speriat şi pe Stephen pe când se afla la maternitate. În mod straniu, tunetul i-a făcut pe ambii să se gândească la o voce din Ceruri care ameninţa să-i pedepsească. În loc de „pocăinţă”, evocă isprăvile lui Boylan şi penisul supradimensionat care a făcut inutile toate pregătirile şi parfumurile ei în vederea întâlnirii cu amorezul: „Şi ea ca de fier sau ca o bară groasă tot sculată toată vremea trebuie să fi fost că mâncase stridii câteva duzini şi era şi-n voce de cântat nu niciodată în viaţa mea nu l-am simţit pe

vreunul s-o aibă chiar aşa de mare, să te facă că te-ai umplut toată".

Într-un anticlimax, deplânge faptul că femeile sunt prevăzute cu un orificiu în mijloc, ca şi cum ar fi fost sortite să fie victimele bărbaţilor imaginaţi ca nişte armăsari cărora li se dă întreaga plăcere, pe când femeile trag doar ponoasele. Pornind pe panta comparaţiilor, constată totuşi că în ciuda dimensiunilor extraordinare, penisul lui Boylan n-a ejaculat decât puţină spermă. Gândul o duce la Mina Purefoy, obligată de bărbatul ei rânjitor să nască în fiecare an, împlinind astfel dorinţa oricărui mascul: „Nu sunt mulţumiţi până nu ne-au umflat de tot ca pe nişte elefanţi". În ce-o priveşte, ar încerca să mai facă un copil, nu cu Boylan, ci cu Poldy, care – prin comparaţie „are mai multă spermă-n el". Întâlnirea cu Josie Powell (Breen) e văzută din perspectiva presupusei influenţe a amorului ei cu Boylan, care cu siguranţă „l-a stârnit" pe Bloom. Josie fusese iubita lui Leopold în vremea când apăruse în viaţa lui Molly. Gelozia şi certurile îşi aveau originea în grija lui Bloom faţă de Josie.

Confruntarea retrospectivă cu o rivală reală sau imaginară îi prilejuieşte reamintirea însuşirilor lui Leopold: era veşnic calm, cult, deţinătorul unor informaţii „în legătură cu corpul şi ce-i pe dinăuntru", generos, atent şi totodată înţelegător, dar incapabil de o declaraţie de dragoste directă. Nu o deranjează nici postura de membră a unui triunghi amoros, alături de Leopold şi Josie, dar în cele din urmă face efortul de a-l cuceri: „Îmi plăcea de el pentru că arăta că putea să se stăpânească şi că nu era gata să se dea după oricine i-ar fi întins mâna". În plus, „era foarte bine pe vremea aia şi încerca să arate ca lordul Byron". În paralel, Molly duce un război de descurajare în toată regula a lui Josie, imaginându-şi lucrurile deocheate ce se întâmplau între ea şi Poldy. Victoria e totală, de vreme ce ajunge s-o compătimească pentru felul în care s-a urâţit după măritişul cu Breen, un dement care „uneori se urcă în pat cu ghetele în picioare", „care ar putea să te asasineze în orice moment". Molly îşi ştie însă valoarea, având standarde suficient de înalte încât să n-o pândească soarta lui Josie, dar nici să ajungă o nouă doamnă Maybrick, care-şi otrăvise soţul din dragoste pentru alt bărbat. Dar o mică invidie tot o încearcă: „Trebuie să fi fost grozav de îndrăgostită de ălălalt ca să se expună la riscul de a fi spânzurată".

A doua secvenţă evocă circumstanţele întâlnirii dintre Molly şi Boylan, la Dublin Bakery Company, unde, fiind împreună cu Poldy, comandaseră ceai. Însoţit de „fetele alea bătrâne de surori ale lui", Boylan o observă cum îşi legăna piciorul şi râdea. O urgenţă fiziologică o trimite la baie, unde-

şi va uita mănuşile, dar îşi va aminti şi de felul pervers în care Poldy ejaculase pe picioarele ei şi o pusese să umble „prin toată balega de cal pe care puteam s-o găsesc”. Constatarea că „el nu e normal ca restul oamenilor” e compensată de propriile fantasme, în care sunt evocate privirea lui Boylan aţintită pe picioarele ei, un tânăr de la lăptărie „cu părul buclat” şi de tenorul Bartell d’Arcy, cu care se sărutase pe treptele corului – o dovadă că Bloom nu ştia chiar tot ce i se întâmplă soţiei.

Portretul de bărbat pervers al lui Bloom se îmbogăţeşte cu informaţia că, în fazele de început ale iubirii lor, o rugase să-i dea „o bucăţică tăiată” din pantalonaşii săi. Această obsesie explică şi de ce el „se zgâieşte întotdeauna la neruşinatele alea pe biciclete cu fustele care li se ridică până la buric”. Judecata de valoare îi priveşte însă pe amândoi: deşi, la nivel de imaginaţie, Molly ni se dezvăluie tot mai mult ca o desfrânată, concepţiile ei despre comportamentul public sunt mai degrabă conservatoare. Felul în care s-a raportat la doamna Riordan, iar acum la bicicliste, ne înfăţişează un caracter dual: nu are limite în ce priveşte limbajul şi imaginaţia, dar e cât se poate de calculată în felul de a se comporta şi acţiona.

Există o certă teatralitate în gesturile şi felul ei de a gândi. Atenţia la context, mania preciziei, expresivitatea redării vizuale sunt cele mai eficace arme întrebuinţate în evocarea nenumăratelor scene care vorbesc despre complicata ei legătură cu Bloom: „Îl simţeam cum vine după mine furiş cu ochii ţintă pe ceafa mea nu mai venise pe acasă că simţea că se complică lucrurile pentru el acolo aşa că m-am întors pe jumătate şi m-am oprit şi atunci el m-a pisat să-i spun da până când mi-am scos mănuşa încet de tot privindu-l mereu”. În paralel cu această descriere cât se poate de rece, Molly moare de curiozitate să afle dacă Bloom, care „tremura ca o piftie” la picioarele ei, în ploaie, e circumcis. Scrisorile lui Bloom sunt la fel de îndrăzneţe ca gesturile lui, deşi Molly pretinde că nu înţelege cuvintele întrebuinţate de el. Delicat, Bloom îi trimite de ziua ei, 8 septembrie, opt maci, şi la hotelul Dolphin’s Barn îi sărută inima, făcând din ea o femeie cu adevărat fericită.

Bloom nu are însă talentul la sărutat al lui Gardner, fostul ei iubit din Gibraltar, la fel de talentat ca Boylan într-ale amorului, a cărui întâlnire, peste câteva zile, o aşteaptă fremătând. Călătoria la Belfast, de peste o săptămână, e prezentată în termenii unei conspiraţii: Bloom urma să plece la Ennis, pentru a comemora moartea tatălui, astfel încât nu exista riscul s-o însoţească în turneu, unde trebuia să doarmă în acelaşi hotel cu amantul care, desigur, avea să stea cu urechea lipită de perete. Gândul îi zboară la o întâmplare din trecut, când ea şi Bloom fuseseră închişi într-un compartiment de

tren, drept răzbunare pentru că soţul refuzase, la vagonul restaurant, să plătească supa înainte de a o mânca. Îşi imaginează apoi o secvenţă amoroasă cu Boylan în tren şi consecinţele ei – fuga în lume cu amantul.

Reies, din fluxul memoriei, şi câteva date despre însuşirile lui Bloom. El e suficient de abil şi influent pentru a obţine un rol pentru Molly, dar devine persona non grata atunci când amicii săi iezuiţi află că e mason. Amintirea lui Gardner e suficient de puternică pentru a reveni încă o dată, legată de împrejurările dramatice ale plecării în războiul cu burii. Totodată, îşi aminteşte paradele militare şi faptul că tatăl lui Boylan s-a îmbogăţit vânzând cai armatei de cavalerie, sperând totodată că Boylan îi va cumpăra la Belfast un cadou frumos în schimbul partidei de amor de după-amiază.

Molly cochetează cu ideea de a renunţa la verighetă, imaginându-şi cum ar deveni subiect de scandal public, dar şi soţie a lui Boylan. Amintirea prestaţiei sexuale a acestuia revine în forţă („dacă el află numai dacă lui îi plac cum arătam stoarsă […] şi pe urmă după ce l-am avut atâta vreme peste mine să mă strivească şi cu oasele alea mari de la şolduri şi e şi greu cu pieptul ăla păros pe căldura asta totdeauna trebuie să te culci să le fie lor mai bine ar fi să mi-o bage pe la spate cum zicea madam Mastiansky”) şi se intersectează cu informaţia că Boylan pierduse la curse, unde mizase pe Sceptru, după cum îi sugerase Lenehan (alt admirator al lui Molly). Autocritică, ea îşi dă seama că s-a îngrăşat („burta mea e cam prea mare are să trebuiască să-mi scot berea de la masă”) şi îşi propune să facă exerciţii.

O altă cauză a nefericirii sunt hainele prea vechi, dar şi apropierea vârstei la care bărbaţii nu se vor mai uita la ea. Matematica ei şchioapătă intenţionat: susţine că mai sunt patru ani până să împlinească 35, pretinzând că în septembrie va împlini 33, şi nu 34, cât împlinea de fapt. Mai există însă o speranţă: şi anume, femeile care s-au ţinut bine până la vârste înaintate. Într-o învălmăşeală de amintiri, ea deplânge neputinţa lui Bloom de a rămâne multă vreme în aceeaşi slujbă şi faptul că într-o situaţie a fost nevoită să meargă ea la dl Cuffe pentru a-i salva locul de muncă. Deşi impresionat de sânii ei ampli, Cuffe n-a renunţat la decizia de a-l concedia pe Bloom.

Secţiunea a treia e un auto-imn înălţat sânilor ei irezistibili („cred că el i-a făcut mai tari niţel tot sugându-i aşa atâta vreme”), care stârneau admiraţie la fiecare ieşire publică. Bloom ajunge chiar să-i sugereze să facă bani pozând pentru fotografii pornografice. Durerea pe care-o resimte pe moment e provocată de muşcătura lui Boylan („se vede urma de la

dinţii lui când a încercat să-mi muşte sfârcul c-am şi ţipat tare"). Rememorând momentul în care a înţărcat-o pe Milly, dar şi perversiunea lui Bloom, aceea de a-i suge sânii („zicea că e mai gros şi mai dulce ca laptele de vacă") şi chiar de a-i folosi laptele în ceai.

Mai puternică decât toate acestea e senzaţia persistentă a vizitei lui Boylan şi felul în care şi acesta i-a supt sânii („o oră întreagă a stat pe ei sunt sigură după ceas ca un fel de bebeluş mare îl aveam peste mine"), ceea ce-i stârneşte dorinţa şi mărturiseşte fără vreo sfială: „Aş vrea să fie el aici sau cineva să-mi dau şi eu drumul cu cineva aşa până la capăt şi încă o dată simt un foc în mine". E momentul când dorinţa erotică atinge apogeul, aşa cum se vede în această descriere de-un naturalism extrem: „Când m-a făcut să fac până la capăt a doua oară când m-a gâdilat pe la spate cu degetul cinci minute în şir cred c-a ţinut şi-l strângeam între picioare şi dup-aia l-am luat în braţe O Doamne îmi venea să ţip în gura mare tot felul de porcării haide sau aşa sau orice lucru mai porcos numai să nu i se fi părut murdară sau ridurile astea de la încordare cine ştie cum ar lua-o el trebuie să mergi încet cu un bărbat […] el tace şi face mi-am şi făcut şi eu cu expresia asta cu părul cam despletit de la cât mă sforţasem şi cu vârful limbii printre buze cu faţa-n sus spre el animalul meu sălbatic joi vineri una sâmbătă două duminică trei O Doamne nu mai pot s-aştept până luni".

Lichefiată de dorinţă, Molly păstrează totuşi un minim autocontrol. Nu la nivelul erotismului, unde nu-şi refuză nicio plăcere, ci la nivelul limbajului. Pudoarea ei e lingvistică („să nu i se fi părut murdară"), conştientă că aparţine unei societăţi pudibonde, unde faptele mai pot fi iertate, dar cuvintele nu. Ea ştie, pe de altă parte, că e mai expertă în jocurile amoroase decât în cele intelectuale. E gata să se *transforme* ea însăşi într-un animal, supunându-se forţei celui care o posedă cu o nemaiîntâlnită sălbăticie, deşi are probleme serioase când e să pronunţe cuvântul *metempsihoză*. Dar, „pe când alte personaje fac greşeli, Molly locuieşte eroarea" (Lamos, 2004: 121). Cu alte cuvinte, impreciziile şi rătăcirile ei sunt legice, inevitabile, organice.

Şuieratul unui tren, care marchează debutul secţiunii a patra, o proiectează într-un alt tărâm: îi evocă pe conducătorii de locomotive care stau departe de nevestele lor, la căldura din locomotive şi apoi la arşiţa din Gibraltar şi la prietenia cu Hester Stanhope, de care se apropiase atât de mult încât au ajuns să doarmă împreună. Doamna Stanhope i-a recomandat cărţi de citit, inclusiv din cele „în care e o Molly", dar a părăsit insula şi după o vreme legăturile lor epistolare au încetat.

Molly pune acest lucru pe seama faptului că bătrânul ei soţ părea să-i facă ochi dulci. Plictisită de viaţa între soldaţi, a ajuns să-şi scrie singură scrisori – comparând viaţa de atunci cu cea de acum. Îi vine în minte un tânăr student medicinist pe care l-a cunoscut când locuiau în Holles Street. În ciuda faptului că-şi pusese mănuşile şi pălăria în geam, semn că se pregăteşte să iasă din casă, „felceraşul" n-a reacţionat: „Nu i-a trecut prin cap ce voiam eu să-l las să înţeleagă nu sunt ăştia cu adevărat tâmpiţi nu te înţeleg niciodată ce spui chiar dacă ai vrea să le-o scrii cu litere de-o şchioapă pe afişe numai pentru ochii lor de bobleţi nici măcar dacă dai mâna cu ei de două ori la rând cu stânga şi nici nu m-a recunoscut când aproape m-am încruntat la el în faţa capelei Westland Row".

În afara scrisorilor oficiale, nu-i mai scrie nimeni, iar atunci când primeşte veşti de la prietena ei Floey Dillon, evenimentul e consemnat şi comentat. Floey urmează să se mărite cu un bărbat bogat, iar gândul o duce la tatăl ei, simpaticul domn Dillon, care murise, după cum murise şi Nancy Drake, scoţând la iveală faptul că ea nu era în stare să scrie scrisori de condoleanţe. Pe acelaşi fir narativ, speră că Boylan îi va trimite o scrisoare lungă, deşi pare limpede că e adeptul stilului scurt. Cu toate acestea, prezenţa în viaţa ei o încarcă de bucurie, oferindu-i prilejul de a se gândi la lucruri frumoase: „Îţi umplu toată ziua şi viaţa îţi dă mereu ceva la care să te gândeşti în fiecare clipă şi să vezi toate în jurul tău de parcă e o altă lume aş putea să-i scriu răspunsul din pat să-l las să-şi imagineze cum stau acolo".

A cincea secvenţă e „umplută" (pentru a prelua verbul lui Molly) de amintirile despre locotenentul Mulvey. În lista peţitorilor penelopici, el reprezintă capul de listă – dar într-un mod nonsexual. Acest lucru pune sub semnul întrebării – aşa cum spuneam – veridicitatea celor douăzeci şi cinci de amanţi menţionaţi în *Ithaca*. E vorba mai degrabă de flirturi, de întâlniri pasagere, de îmbrăţişări ori săruturi petrecute în circumstanţe publice. Cu toate acestea, iubirea pentru Mulvey e trăită într-o stare paroxistică: „am sărit în sus nu-mi mai încăpeam în piele", „îmi venea să-l agăţ", „n-aş fi visat niciodată că are să-mi scrie", „el a fost primul bărbat care m-a sărutat sub zidul maurilor", „gura lui era dulce şi mi-am ridicat piciorul de câteva ori pe el ca să învăţ cum", „l-am excitat de tot". Pentru a-şi crea un aer de mister, pretinde că e logodită cu un nobil spaniol pe nume Don Miguel de la Flora (desigur, Flower!).

Apogeul mărturisirii e atins în evocarea ultimei zi cu Mulvey, când Molly se confesează că a folosit o banană pentru a se masturba, menţionând şi senzaţiile din timpul actului

cvasi-sexual. Intuitiv, ştie ce trebuie să-i facă lui Mulvey („l-am stors în batistă") şi, observând că tânărul ofiţer nu era cu mult mai experimentat decât ea, a preluat iniţiativa: „Mi-am desfăcut picioarele nu l-am lăsat să mă atingă pe sub fustă aveam o fustă care era desfăcută sus într-o parte l-am torturat de moarte la început îl gâdilam […] l-am descheiat şi i-am scos-o afară şi am tras la o parte pielea avea un fel de ochi acolo ei toţi sunt ca nişte manechine acolo la mijloc ei o au rău aşezată".

Precizia descrierii dovedeşte cât de adânc impregnată în fiinţa ei era episodul primei iubiri mature, petrecute cu vreo douăzeci de ani înainte – ceea ce indică o precocitate sexuală remarcabilă a fetei de nici cincisprezece ani! Tânărul cuplu stabilise chiar o parolă („firtree cove") după care să se recunoască, dar prilejul de-a o folosi nu s-a mai ivit niciodată. Şocant e că Molly nu-şi aminteşte prenumele iubitului (nu mai ţine minte dacă îl cheamă Jack, Joe sau Harry sau poate altfel), care între timp „poate fi mort sau l-au omorât sau căpitan sau amiral". Pentru amuzament exegetic, merită notat că Patrick Colm Hogan demonstrează că în Gibraltar nu există nimic care să poată fi denumit „firtree cove", dar există, în schimb Fig-Tree Cave, o peşteră aflată pe partea estică a Stâncii (Hogan, 1991: 111) – de unde şi o nouă pistă a speculaţiilor privind simbolismul peşterii şi conotaţiile sale erotice.

În astfel de momente, cititorul nu mai e doar un privitor/ascultător, ci un confident al mărturisirilor ce nu au directă legătură cu naraţiunea, dar sunt esenţiale pentru a înţelege mecanismele de proliferare a monologului interior. Cuvintele au un rol tranzitiv, fiind, spre deosebire de Molly, practic nemişcată în pat, alături de soţul ei, capabile de a străbate un drum. Ele ne ajută „să pătrundem în conştiinţa lui Molly, însoţind-o în «călătoria ei interioară», mişcându-se înainte şi înapoi în timp, de la starea ei prezentă din strada Eccles numărul 7 din Dublin, la amintirile trecute ca fată în Gibraltar" (Rodríguez-Gago, 1995: 30). Molly emite şuvoaie de cuvinte, ca şi cum ar vrea să-şi golească mintea, pregătindu-se pentru somn şi pentru noua aventură care urmează să înceapă luni.

Plecarea lui Mulvey – al cărui vas, HMS Calypso, conţine numele mitologic sub care am descoperit-o chiar pe Molly în capitolul al patrulea al cărţii – o lasă într-o melancolie profundă, de care n-o lecuieşte nici vizita în Gibraltar a preşedintelui american Ulysses S. Grant, şi cu atât mai puţin predicile moralizatoare ale episcopului. Moartea lui Gardner în războiul cu burii îi adânceşte suferinţa, ca şi revenirea în prezent, în urma semnalului sonor al trenului. Realitatea e şi ea

populată de adversităţi, de lumea concurenţială a cântăreţelor irlandeze, îndoctrinate în credinţa naţionalistă, dar care n-au avut niciodată parte de onorurile de care se bucurase ea în insula înmiresmată din coasta Africii.

Paragrafele parcurse subliniază spiritul de competiţie al lui Molly, aflată într-o permanentă întrecere cu celelalte femei. De pe piedestalul pe care s-a căţărat singură, rivalele îi apar în întreaga lor precaritate feminină şi profesională: „Vai de capul lor ştiam eu mai multe despre bărbaţi şi viaţă când aveam 15 ani decât au să ştie ele toate la 50 habar n-au cum să cânte un cântec ca ăsta Gardner zicea că nu există bărbat care să se uite la gura mea şi la dinţii mei când zâmbesc aşa şi să nu se ducă cu gândul exact la lucrul ăsta".

Meritul îi aparţine mamei, de la care a moştenit silueta, dar şi pasiunea pentru partea bărbătească. Simplul gând la Boylan o înfioară („mă mănâncă-n găurică"). E însă frustrată că nu are o cameră a ei şi o baie separată, unde să se simtă în larg – de pildă, acum, când o trece cheful să dea drumul unui vânt, dar se abţine, pentru a nu-l trezi pe bărbatul care „stă cu picioarele alea reci peste mine". În cele din urmă, în acompaniamentul trenului ce se îndepărtează, dar şi al cântecului *Love's Old Sweet Song*, pe care-l evocase mai înainte, gazele buclucaşe sunt lăsate să invadeze aerul încăperii.

În mod logic, secvenţa a şasea debutează cu o disertaţie despre cotletul de porc mâncat, despre măcelărie, despre frigul îndurat în copilărie şi iarăşi despre diverse feluri de mâncare. Constată că nu mai poate dormi, iar gândurile îi alunecă spre Poldy, spre pisică, spre masa de a doua zi, dar mai ales spre planurile unui picnic împreună cu Boylan. Mintea îi călătoreşte între casă şi Gibraltar, cu evocarea potenţialilor iubiţi (o nouă dovadă că lista amanţilor e pură fantezie, aşa cum o dovedeşte afirmaţia legată de Pisser Burke), la diversele planuri niciodată puse în practică ale lui Bloom şi spaimele ei că va fi atacată de vreun răufăcător, fiind singură acasă. Faptul că Milly e plecată îi sporeşte teama, dar şi bănuiala că Bloom a trimis-o la Mullingar pentru a-i întinde o capcană, încurajându-i întâlnirile cu Boylan.

De recentul vizitator, Stephen, nu e prea încântată, pentru că i-a văzut cu siguranţă, în bucătărie, desuurile, lăsate în neorânduială de menajera Fleming (o femeie amărâtă, pe care o bate bărbatul). În acest moment al reflecţiilor îi porneşte ciclul. E un prilej de uşurare – n-a rămas însărcinată cu Boylan –, dar şi de enervare pentru că nu va fi în forma potrivită pentru întâlnirea cu el de luni. Retrăieşte însă intens momentele acuplării („atâta a scormonit şi a răcâit şi-a lucrat

în mine”), precum şi momentul când, iritată de scârţâitul patului, i-a propus lui Boylan să aşeze o pătură pe jos, „cu perna sub popou”. În acelaşi ton naturalist, Molly descrie plăcerile resimţite pe oala de noapte, dar – curiozitate supremă – îşi doreşte să trăiască senzaţiile unui bărbat: „să mă sui peste o femeie frumoasă O Doamne”, senzaţie amplificată de „coborârea apelor” în oala de noapte.

Al şaptelea moment începe cu o notă de îngrijorare născută din spaima că ar trebui să meargă la ginecolog, de vreme ce i-a venit ciclul după numai trei săptămâni. Le batjocoreşte pe clientele doctorului Collins, amintindu-şi de cuvintele romantic-ştiinţifice întrebuinţate de Bloom, văzut atunci ca tânăr de mare perspectivă. Vorbele lui o înflăcărau într-atât, încât din cauza frecventelor masturbări trebuise să vadă un medic. Din toate speranţele s-a ales praful, locuri de muncă şi case frecvent schimbate. Şi ca şi cum n-ar fi fost destul, mai avea şi pretenţia de a fi servit în pat!

Revenită lângă Bloom – se făcuse deja ora două –, e iritată de faptul că Leopold a întârziat şi de bănuiala că a avut o aventură. Chircit în pat, Bloom îi aminteşte de ilustraţia dintr-o carte a unuia „Aristocrat” (numele stâlcit al lui Aristotel) şi îi enumeră ciudăţeniile de comportament („de pildă cum doarme la piciorul patului cum de-o fi putând fără o pernă mai tare să se proptească bine că nu dă din picioare sau mi-ar scoate toţi dinţii şi respiră cu mâna aşa peste nas ca zeul ăla indian […] mi-nchipui că şi ăla dormea la picioare în pat cu picioarele alea ale lui mari şi pătrate în gura nevestei”), lista caselor prin care au trecut, precum şi obiceiul lui Bloom de a fluiera în timp ce sunt aranjate lucrurile în noua casă.

Procesul intentat lui Bloom continuă cu ameninţările că îi va interzice să se mai întoarcă acasă atât de târziu, menţionând că ştie şi de existenţa prezervativului din portmoneu şi de „pozele alea scârboase copii cu două capete şi fără picioare” a „babalâcului de aristocrat” (Aristotel), descriindu-se pe sine drept o simplă unealtă a plăcerilor „tiranului”: „Mi-nchipui că eu n-am să mai însemn nimic când n-am să-l las să mă lingă”. Pe de altă parte, nu rezistă prea mult în faţa insistenţelor soţului: „M-am ţinut destul de tare de data asta şi l-am lăsat de altfel o face foarte prost se gândeşte numai la plăcerea lui are limba prea lată sau nu ştiu cum”.

Nici amicii lui Bloom nu se bucură de vreo stimă în ochii ei: „Frumoasă adunătură n-am ce zice ei bine n-au să-l mai prindă pe bărbatu-meu în gheare dacă am eu un cuvânt de spus aici îşi bat joc de el pe la spate pe urmă ştiu eu bine când s-apucă să le debiteze toate idioţeniile alea ale lui”. Doar răposatul Paddy Dignam scapă oarecum de reproşurile ei,

căinând-o şi pe nevasta lui rămasă cu cinci copii de crescut. După evocarea altor personaje (Ben Dollard şi fracul lui de împrumut, Simon Dedalus, Bartell d'Arcy), atenţia lui Molly se opreşte asupra lui Stephen. Şi-l aminteşte în urmă cu unsprezece ani („mi-nchipui că e-un bărbat în toată firea atunci era doar un băieţaş drăgălaş era aşa micuţ cu costumul de micul lord şi păr buclat ca un prinţişor"), întrebându-se dacă nu cumva el e acel „străin tânăr nici brun nici blond" care-i ieşise în cărţi. De aici până la a se imagina amanta lui Stephen nu e decât un pas – dar acel pas ridică probleme privind profunzimea ataşamentului faţă de Boylan.

Bănuiala legitimă e dacă nu cumva Molly era îndrăgostită de ideea de bărbat, şi nu de un bărbat anume. Felul în care se aglutinează frânturi de imagini şi senzaţii din trecut, alcătuind un portret abstract al masculinităţii, trădează o profundă derută în raport cu propriile trăiri şi afirmaţii. Ea „substituie dorinţei vorbirea" (Streit, 2004: 93). Opţiunile ei sunt ferme şi doar obsesia carnalităţii le împiedică să devină forme de exprimare a sublimului: „Ce mi-ar plăcea să găsesc şi eu unul ca ăsta Doamne nu ca toată banda asta de nespălaţi şi pe urmă el e tânăr tinerii ăia splendizi acolo pe care-i vedeam pe plaja la Margate de după stâncă stând drepţi în soare goi ca un zeu sau aşa ceva şi pe urmă cum se aruncau în mare de ce nu sunt toţi bărbaţii aşa ar mai fi o mângâiere pentru o femeia cum era statueta aia aşa frumoasă pe care a cumpărat-o el puteam să stau să mă uit la ea toată ziua părul buclat şi umerii şi cu degetul în aer să-l asculţi asta e frumuseţea şi poezia adevărată de multe ori îmi venea să-l sărut peste tot şi pe păsărica aia a lui mititică şi frumuşică aşa că chiar mi-ar place să-l iau în gură dacă nu s-ar uita nimeni parcă-ţi cere s-o sugi".

Frumuseţea tinereţii, sexualitatea întrupată artistic în statuie şi predicţia cărţilor de noroc conduc viguros spre o idilă cu Stephen. Semn al naivităţii ori al disperării? Molly alunecă dintr-o stare în alta, din agonie în extaz şi dintr-o fantasmă sexuală în alta, cu o uşurinţă ce frizează iresponsabilitatea. Întrebarea legitimă e cât de profunde ori adevărate pot fi ataşamentele ei, de vreme ce asistăm nu la o dramă, ci la o paradă a opţiunilor epidermice. Ea acţionează ca şi cum ar avea de recuperat, într-o singură noapte de insomnie, un întreg deceniu de frustrări şi umilinţe, de spaime şi neîmpliniri. Bărbaţii reprezintă, din acest punct de vedere, doar agenţii întâmplători şi – după cum se vede din ce în ce mai limpede – pasageri ai nevoii continue şi dureroase de iubire.

Rapiditatea trecerii de la mărturisirea înfierbântată a după-amiezii dominate de explozia simţurilor la „antrenamentul cultural" pentru care se pregăteşte spre a fi la

înălţimea aşteptărilor unui intelectual precum Stephen („am să citesc şi să studiez tot ce-am să găsesc din ele sau am să şi învăţ ceva pe dinafară dacă aş şti ce-i place ca să nu mă creadă o proastă dacă el crede că toate femeile-s la fel şi pe urmă eu pot să-l învăţ lucrurile alelalte am să-l fac să simtă cu tot trupul până când aproape o leşina sub mine acolo pe urmă are să scrie despre mine iubită şi amantă şi chiar şi în public cu fotografiile noastre amândouă în toate ziarele când ajunge celebru") lasă totuşi deschisă întrebarea privind evoluţia viitoare a relaţiei cu Boylan. Însuşi faptul că i-a găsit, mental, atât de repede un înlocuitor arată că nu e vorba de o pasiune profundă, ci de o simplă şi animalică satisfacere a poftelor trupeşti.

Indiscutabil, ultima secţiune a episodului conţine fragmente de-o frumuseţe literară absolută. Veritabil poem în proză, şuvoiul de cuvinte emise de conştiinţa lui Molly fixează pentru totdeauna portretul eroinei. Primele rânduri sugerează un fel de „dezvrăjire" în raport cu Blazes Boylan, a cărui potenţă o marcase profund în mărturisirile din cele şapte fragmente anterioare. Brusc, îşi dă seama că „n-are maniere şi nici rafinament nici nimic", iar bădărănia lui e intolerabilă: „Să-mi dea cu palma peste fund pentru că nu i-am spus Hugh". Ca şi cum i s-ar fi ridicat ceaţa de pe ochi, vede precaritatea intelectuală a amantului cel focos („ignorantul care nu deosebeşte poezia de o varză") şi neruşinarea lui – tipică, de altfel, întregii specii masculine.

Discreditarea lui Boylan e rezultatul direct al apariţiei pe ecranul minţii ei surescitate a unui alt tip de bărbat. Boylan nu e decât o brută capabilă de performanţe sexuale ieşite din comun. În schimb, amantul potenţial, Stephen, deschide un câmp al posibilităţilor incomparabil mai nuanţat, îngăduindu-i să-şi pună mai bine în evidenţă însuşirile fizice cu care a fost dotată, care uneori îi dau fiori chiar ei însăşi. În lupta cu vârsta, pe care deocamdată a câştigat-o („n-am ce-i face dacă-s încă tânără nu-i aşa de mirare că n-am ajuns o zgripţuroaică bătrână şi cu riduri înainte de vreme după ce-am trăit cu el atâta vreme"), găseşte un vinovat: Leopold. Îi reproşează răceala şi lipsa de tandreţe, care se manifestă, în cel mai bun caz, involuntar („niciodată nu mă ia şi el în braţe decât uneori prin somn şi atunci pe la capătul celălalt şi nici nu ştie mi-nchipui pe cine strânge-n braţe"), disprețuindu-l pentru preferinţele lui sexuale („orice bărbat care sărută fundul unei femei nu mai dau doi bani pe el").

În viziunea ei, „o femeie trebuie sărutată de douăzeci de ori pe zi" – indiferent dacă e vorba de soţ sau de amant, fie el marinar, ţigan sau asasin. Fusese de multe ori ispitită să agaţe bărbaţi, exact aşa cum fac şi ei – după care se întorc acasă ca şi

cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Privindu-l pe Poldy („Ho mişcă-ţi hoitul ăsta mare de aici pentru numele lui Dumnezeu auzi-l cum face vântul care poartă spre tine ale mele suspine mda poate că doarme şi suspină marele Iluzionist Don Poldo de la Flora dac-ar şti el ce mi-a ieşit mie în cărţi azi dimineaţă ar avea ce suspina din cauza unui bărbat brun"), recriminările la adresa masculilor devin mai acute: nişte iresponsabili dependenţi doar de mamele lor.

Atingând o zonă sensibilă, Molly regretă că nu are şi ea „un băiat reuşit ca ăsta", insistând asupra însuşirilor sexului opus, dominate de spiritul de camaraderie, şi asupra veşnicei harţe dintre femei, incapabile de solidaritate „de gen". Regretă că Stephen n-a rămas peste noapte şi, maimuţărindu-se lingvistic, evocă nume de oameni şi străzi din Gibraltar, rostite cu accent spaniol, admiţând, autocritic, că „am ajuns şi eu aşa un fel de zăpăcită ştiu că sunt niţel într-o parte". Pune pe seama tinereţii permanenta excitaţie a simţurilor, proiectându-şi un mariaj fericit în care Bloom va fi un simplu valet, servindu-i micul dejun în pat.

Şi totuşi: în ciuda furiei, dispreţului, frustrării şi repulsiei simţite faţă de soţ, decide să-i mai acorde o şansă. E vorba de şansa de a-şi relua relaţiile sexuale. Pune la cale o stratagemă a seducţiei ce cuprinde o iminentă deplasare la piaţă pentru a cumpăra produse proaspete. A doua etapă ar consta din compunerea unei atitudini prietenoase, vesele, cântându-i o arie sugestivă (cea în care Zerlina îi cedează lui Don Giovanni), recurgând apoi la potenţialul afrodiziac al îmbrăcămintei („am să-mi pun cămăşuţa cea mai bună şi chiloţeii să-l las să se uite bine aşa ca să i se scoale mititica aia a lui"). Dacă reacţia lui Leopold nu va fi cea scontată, îl va anunţa că-l înşală şi că dovada încornorării se află chiar în pat („uite şi urma spermei lui aici pe cearceaful curat"). Scenariul atinge apogeul când îi reproşează că „e numai vina lui dacă sunt o femeie adulterină".

Există, desigur, şi un plan de rezervă: se va transforma în prostituată a propriului soţ şi, contra cost, îi va satisface cele mai fanteziste dorinţe („dacă vrea să mă sărute în fund am să-mi desfac pantalonaşii şi am să i-l scot bine drept în faţă în mărime naturală poate să-şi întindă limba şapte mile în sus în gaura mea"; „l-aş lăsa să mi-o facă pe la spate cu condiţia să nu-mi murdărească pantalonaşii"; ar adăuga destrăbălărilor propria ei imaginaţie – „am să-mi strâng bine fundul şi-am să las câteva vorbe mai porcoase mirositoare sau să-mi lingă treaba mare sau prima chestie mai nebunească care să-mi treacă prin cap"). Şi probabil că ar fi continuat la nesfârşit dacă

propriile probleme fiziologice n-ar fi oprit-o din delirul scatologic convocat pentru a-şi pedepsi bărbatul.

Sosirea zorilor lasă vederii florile din tapet, ceea ce instituie un alt nivel al reveriei. Acum îşi imaginează cum îl va seduce pe Stephen, pregătind casa ca pe o capcană amoroasă. Apoi, într-un crescendo plin de energie, vede cum toate elementele înconjurătoare – marea, câmpiile, râurile, florile – vorbesc despre Dumnezeu şi despre misterul fiinţei umane. Îşi reaminteşte de Bloom şi de ziua în care au făcut dragoste pentru prima oară, deopotrivă cu întregul ei univers de gânduri şi simţiri din înmiresmatul Gibraltar până în insula plină de mistere a Irlandei: „Şi marea purpurie uneori ca focul şi amurgurile încărcate de splendoare şi smochinii în grădinile Alamedei da şi toate străduţele alea sucite şi casele roz şi albastre şi galbene şi grădinile de trandafiri şi iasomia şi muşcatele şi cactuşii şi Gibraltarul ca o fată unde eu eram Floarea de munte da când mi-am pus trandafirul în păr cum făceau fetele din Andaluzia sau să-mi pun unul roşu da şi cum m-a sărutat el sub zidul maur şi m-am gândit bine la fel de bine el ca altul şi atunci i-am cerut din ochi să mă întrebe iar da şi atunci el m-a întrebat dacă vreau da să spun da floarea mea de munte şi întâi mi-am petrecut braţele după umerii lui da şi l-am tras în jos spre mine să-mi simtă sânii numai parfum da şi-i bătea inima nebuneşte şi da i-am spus da vreau Da”.

În ciuda aparentei deschideri spre viitor, care ar anunţa reconcilierea între soţi, efuziva scenă finală a episodului e cantonată totuşi în trecut. Ea evocă secvenţe încheiate cu multă vreme în urmă, într-un alt decor şi dominate de un alt limbaj. Aparenta metamorfoză a lui Molly, care abandonează limbajul vindicativ în beneficiul celui nostalgic nu reprezintă o ruptură stilistică, ci una temporală. Personajul *e vorbit*, aşa cum ştim, de pasiunile şi obsesiile ei. În fiecare secvenţă, Molly e perpendiculară pe limbaj, reuşind o sinteză perfectă între ceea *ce* rosteşte şi modul *cum* rosteşte. Conţinutul dictează întotdeauna tonul. Resentimentul, furia şi neputinţa ori iritarea că i-a fost încălcat teritoriul sunt redate în limbajul dur al femeii vindicative. Pornograficul şi obscenul sunt doar partea vizibilă a unui aisberg care, în adâncuri, ar putea să aibă cu totul altă componenţă. Căderea în timp e însoţită de bruşte reactivări ale limbajului corespunzător momentelor evocate.

Într-o analiză a lui Joyce prin lentilele filozofiei lui Nietzsche, Sam Slote o plasează pe Molly Bloom în categoria personajelor zaratrustriene, care baletează primejdios şi tragic între negaţia absolută şi afirmaţia absolută: „Problema psihologică a tipului Zarathustra este cum cel ce neagă-n vorbe şi-n fapte, într-o măsură nemaiîntâlnită, tot ce până acum a fost

acceptat poate fi totuşi opusul unui spirit negator; cum spiritul care duce greul cel mai mare al destinului, o sarcină fatală, poate fi totuşi spiritul cel mai sprinten şi diametral opus – Zarathustra este un dănţuitor – cum cel ce dispune de cea mai dură, de cea mai cumplită judecată asupra realităţii, cel care şi-a imaginat «cel mai prăpăstios gând» nu găseşte nimic de reproşat existenţei, nici chiar veşnicei întoarceri a ei – dimpotrivă, mai adaugă un motiv de-a fi *el însuşi*, veşnicul da spus tuturor lucrurilor, «cumplita şi nemărginita încuviinţare cu da şi amin»" (Nietzsche, 2013: 258). Acel „da vieţii" întâlnit de mai multe ori la filozoful german nu-şi găseşte însă un echivalent perfect în solilocviul lui Molly, chiar dacă ea „afirmă, chiar prin negaţiile ei" (Slote, 2013: 119). În realitate, Molly nu *afirmă*, în afara propriilor furii şi neputinţe, nimic: ea acceptă, se supune şi ilustrează un model pe care îl neagă doar prin vorbe, dar nu i se opune prin fapte.

Citit cu atenţie, textul lui Molly e istoria unei lungi cedări şi replieri în singurele zone de confort de care a beneficiat vreodată: cele din trecut. *Da*-ul final nu are însă o valoare universală – în ciuda speculaţiilor unor exegeţi căzuţi pradă propriei inteligenţe autoadmirative, care, de dragul unor jocuri de cuvinte, adică a unor *semne*, aruncă în aer posibilităţile de a identifica *sensul*. Jacques Derrida merge atât de departe cu delirul interpretativ, încât până şi minimele intuiţii corecte de natură psihologică se prăbuşesc în ridicol şi insuportabilă emfază: „Auziţi deci, cât se poate de bine, spunerea *da* a lui Joyce, dar şi spunerea sau *da*-ul care se ascultă, *faptul-de-a-spune-da* care se preumblă ca un citat sau ca un zvon circulant, circumnavigant prin labirintul urechii, ceea ce nu cunoaştem decât *par ouï-dire* (din spuse-auzite), *hearsay*" (Derrida, 2000: 52). Oricât am patina pe cuvinte, e limpede că tripla afirmaţie din finalul romanului e doar transcrierea dorinţei în fine împlinite a unei fete care visează de mult timp la uniunea sexuală cu un bărbat – „la fel de bine el ca altul" – şi căreia i se oferă prilejul de a se uni, brutal („mi-am petrecut braţele pe după umerii lui da şi l-am tras în jos spre mine să-mi simtă sânii numai parfum da"), cu un bărbat în care s-au întrupat, mai degrabă întâmplător decât inevitabil, atributele masculinităţii.

Frapează, într-un episod lăudat adeseori pentru complexitatea lui, faptul că, de-a lungul a patruzeci de pagini, perspectiva nu se schimbă niciodată. Lucrurile par filmate cu o singură cameră de luat vederi, fixă, indiferentă la mişcările petrecute la periferia cadrelor. „Stilul iniţial" ne retrimite la începutul romanului, cu diferenţa că între timp persoana a treia a naraţiunii a devenit persoana întâi. „Culoarea locală" e

marcată prin evidenta degradare la nivel lexical. Dacă Stephen, Buck Mulligan ori Haines vorbeau îngrijit, chiar cu pedanteria vag pompoasă a omului educat, Molly stâlceşte cuvintele – dar fără ca prin asta să se obţină un efect comic, cât unul de situare psihologic-socială. Lăsând deoparte cvasi-absenţa semnelor de punctuaţie (apostroful ca marcă a genitivului lipseşte în totalitate, iar punctul apare doar de două ori: o dată la sfârşitul celei de-a cincea „fraze", a doua oară la finalul episodului), există şi cuvinte ori expresii transcrise greşit. Dacă în primul caz, după cum sugerează Slote, „poate fi vorba de o transcriere brută a gândurilor lui Molly", în al doilea ar fi vorba de o sugestie că ne aflăm în faţa unui „text pe deplin mediat" (Slote, 2013: 120).

Incoerenta construcţie *met him pike hoses*, din *Calypso*, unde Molly încearcă să înţeleagă taina transmigraţiei sufletelor, enigmatic reflectată de dificilul cuvânt *metempsychosis,* e însoţită de scăpări la fel de sugestive. Ştim deja că Aristotel e *Aristrocrat*, dar descoperim şi excese de gen „symphathy" în loc de *sympathy*, „newphew" în loc de *nephew, carrot* (morcov) în loc de *carat* (carată). Ele o plasează pe eroină pe un palier cultural relativ modest, în ciuda talentului indubitabil (şi de nimeni contestat) ca soprană. Se mişcă dezinvolt printre oameni, ştie cum să contracareze atacurile şi să-şi slăbească inamicii, dovedeşte o cunoaştere imbatabilă a vieţii, crede în superioritatea femeilor asupra bărbaţilor atunci când e vorba de conducerea treburilor publice. În binomul *natură* vs *cultură* triumfă primul termen, fără ca al doilea să fie serios afectat – pentru că aspiraţia culturală există la Molly Bloom, fie ea şi sub forma dorinţei de a-şi impresiona potenţialii amanţi.

Aceste împrejurări nu fac decât să pună în evidenţă natura permanent *dual*ă a personajului. Molly e şi soţie, dar şi amantă. Soţie din necesitate şi amantă prin aspiraţie, ea nu duce propriu-zis la bun sfârşit niciuna din ipostaze. Viaţa alături de Leopold e văzută în culori cenuşii, dominată de frustrări în plan social-individual (viaţa în sărăcie o umileşte, suferă că nu se poate îmbrăca la nivelul eleganţei pe care o visează şi e gata să se culce cu Boylan pentru un „capot frumos"), dar mai ales din cauza absenţei relaţiilor sexuale conjugale. Vina îi aparţine, desigur, lui Bloom şi faptul că se comportă ca o femeie stricată i se datorează în întregime – aşa cum ştim deja că i-a reproşat.

Dar acest comportament e unul strict mental. O spune cu propria voce: Boylan e primul bărbat cu care-şi înşală soţul, iar înaintea căsătoriei n-a ajuns niciodată la „consumarea" actului – deşi n-au lipsit nici împrejurările, nici dorinţa. Bănuim deja,

din tonul împăciuitorist al ultimei părţi a textului, că nu va pune în aplicare nici ameninţările la adresa lui Bloom. Furia şi frustrarea i se rezolvă la nivel retoric. Toată zbaterea, revolta, ura, otrava ieşite la suprafaţă au şanse mari să se dovedească a fi doar fragmente dintr-un întortocheat *vis al unei nopţi de vară*.

Nu doar aceasta, dar nici celelalte proiecţii vizual-onirice nu au vreo şansă de împlinire. Ziua de 16 iunie 1904 s-a dovedit a fi, pentru fiecare dintre personajele implicate, un interval al consolidării poziţiilor deja cunoscute: Bloom îşi va continua corespondenţa cu Martha Clifford, va încerca s-o revadă pe Gerty MacDowell, va mai trece prin Cartierul Noptatec, va continua să cerceteze dacă statuile din muzeu au sau nu orificii anale. Stephen îşi va continua deambulările somnambulice, rătăcind printre concepte şi remuşcări, iar Molly însăşi va profita de turnura norocoasă care-i permite să-şi ia o revanşă – poate ultima – măcar în planul vieţii sexuale.

Ca mamă, comportamentul faţă de Milly e şi el ambivalent. Pe de o parte, se recunoaşte întru totul în ea („tot aşa eram şi eu şi nu îndrăznea nimeni să-mi dea vreun ordin acasă"), pe de alta, o irită aerul ei de independenţă: „Nici nu m-a lăsat s-o sărut la despărţire la Broadstone foarte bine să dea Dumnezeu să găsească pe cineva totdeauna la dispoziţia ei cum am făcut eu atunci când era la pat cu oreionul şi i se umflaseră fălcile de tot". O enervează că „e mereu gata să cadă în extaz după lucrurile" ei, iar o dată a ajuns chiar s-o pălmuiască: „I-am ars vreo două bune după ureche aşa ca pentru ea na ţine pentru că-mi răspunzi aşa şi-încă asta pentru c-ai fost obraznică mă scosese din sărite cred şi eu că mă contrazicea şi eram şi prost dispusă pentru că de ce-oi fi fost căzuse o buruiană în ceai sau nu dormisem noaptea mâncasem brânză parcă".

De-a dreptul stranie e poziţia dual faţă de Stephen. În primele momente, sosirea lui în casă o indispune, însă pe măsură ce procesează informaţiile furnizate de Bloom, imaginea idealizată a musafirului începe să lucreze asupra ei. Metamorfoza tânărului Dedalus e atât de radicală şi proiecţia în mintea ei atât de colosală, încât pare să fie vorba despre un adevărat salt mortal. Dacă Molly e capabilă să se îndrăgostească – jucându-se, fireşte, cu situaţiile şi convenţiile – pornind de la năluciri şi proiecţii nesusţinute de vreo întâmplare concretă înseamnă că mare parte din consideraţiile pe care le putem emite în legătură cu ea trebuie supuse unui reglaj psihologic nu doar de mare fineţe, ci şi de-o nemaiîntâlnită abilitate contraintuitivă.

Dar cine este, la urma urmelor, Marion/Molly Bloom? Cu limbajul ideologizant de astăzi, am descrie-o drept o femeie de la începutul secolului al XX-lea cu o biografie imperială. Născută în Gibraltar dintr-un tată englez, ofiţerul Brian Tweedy, şi o mamă pe jumătate spanioloaică, pe jumătate evreică, Lunita Laredo, Marion a fost crescută în condiţii tipice nu doar pentru categoria socială căreia îi aparţine, ci şi conform standardelor literaturii victoriene. N-a avut, în copilărie, prea multe prietene, iar în adolescenţă persoanele care au înconjurat-o erau de regulă mai în vârstă. La Dublin o descoperim în compania surorilor Dillon şi a lui Jessie Power (viitoarea doamnă Breen), toate persoane fără experienţă socială şi sexuală demnă de menţionat.

Or, în acest punct intervine o contradicţie majoră între ceea ce se poate defini drept centrarea pe sex a lui Molly şi naivitatea evidentă a comentariilor ei despre graviditate, avort, ba chiar şi maternitate. Cuvintele o iau adeseori înaintea abordării raţionale, ca nişte avanposturi ale dorinţei în teritoriul simţurilor. Scrutând textul, se constată că afirmaţiile ei apodictice nu se suprapun întru totul dorinţelor profunde identificabile dincolo de şuvoiul de admonestări, imprecaţii sau mărturisiri necenzurate ale dorinţei de a fi penetrată de bărbat ori de a penetra, prin schimbare de sex, o femeie. Nu agresivitatea, ci vulnerabilitatea e însuşirea ei de căpătâi. Nu obsesia de a domina, ci spaima de abandon. Molly se agaţă cu asemenea pasiune de Boylan nu pentru că ar fi descoperit în el marea iubire, ci pentru că, acesta, cel puţin, i-a oferit ceva, spre deosebire de Leopold, care i-a refuzat totul.

Sunt importante motivele care au condus la starea de pre-război în menajul Bloom. E imposibil de stabilit cine poartă vina şi cât e ea de adâncă. Probabil că unul din motivele tensiunii s-a ivit chiar la moartea micului Rudy. Dar e posibil ca ea să corespundă naturii ambivalente a personajelor, îndeosebi a lui Molly. Fără a fi obsesională, aşa cum spuneam, plăcerea de a conduce, de a da ordine şi, finalmente, de a-şi impune voinţa, e vizibilă în tendinţa ei de *a alege*. Ea l-a ales pe Bloom, ea a decis când şi unde să facă dragoste şi copii, ea hotărăşte să-i mai dea soţului o şansă. Dar lucrurile au fost împinse prea departe şi ieşirea se poate produce doar printr-o intervenţie exterioară. Dacă acceptăm că absenţa unui fiu reprezintă motivul fundamental al dramei conjugale, avem şi explicaţia prezenţei lui Boylan – un fel de *deus ex machina* sexual, capabil să elimine sursa tensiunii descrise anterior.

Există elemente care încurajează o astfel de soluţie neobişnuită. Ne amintim că pe tot parcursul zilei Leopold Bloom n-a încercat în niciun fel să saboteze întâlnirea cu final

previzibil dintre Molly şi Boylan. Molly, la rându-i, detectează comportamentul suspect al soţului, care ar fi creat – încurajând plecarea lui Milly – condiţiile ca soţia să poată avea un amant. Astfel de speculaţii au oarecare îndreptăţire dacă rememorăm neliniştea lui Bloom în legătură cu posibilitatea de a mai avea un fiu, dar şi încredinţarea lui Molly că focosul cuceritor ar putea contribui la naşterea „unui copil frumos şi puternic". Ajungem, astfel, într-un punct drag psihanaliştilor, în care putem vorbi, argumentat, despre „uzurparea" reciprocă a însemnelor sexuale de către personaje. Ceea ce adaugă o notă de exotism, atribuindu-i lui Molly o biografie ce corespunde eroilor romantici din epoca exploziei tehnologice şi-a ultimei mari expansiuni colonialiste.

Caracterul eminamente dinamic, veşnic schimbător al capitolului atrage atenţia asupra unei caracteristici care conferă episodului *Penelope* o funcţie similară celei îndeplinite în *Dubliners* de povestirea „The Dead", iar în *Finnengans Wake* reprezintă însuşi modul de existenţă al textului: circularitatea, ca formă de manifestare a *reversibilităţii* (v. Boheemen, 1999: 270-275). Ca într-un caleidoscop, imaginile ni se arată doar pentru o fracţiune de secundă, câtă vreme nu se schimbă unghiul de vedere. Nimic nu e sortit să dureze veşnic – şi tocmai în asta constă şansa acordată personajelor. Deşi ele refac, la nivel cultural, tribulaţiile unei *Odisee* degradate, la nivel personal n-au părăsit încă înfricoşătoarele spaţii războinice din *Iliada*. Când Joyce vorbea despre „paşaportul spre eternitate" al lui Bloom, asigurat de acest capitol, ştia că eternitatea se află întotdeauna în urmă. Ea dă expresie, contur şi consistenţă lucrurilor deja întâmplate. Înainte, în viitor, sunt doar nemişcarea, vidul şi tăcerea.

# III

## Ultimul Război de Zece Ani
## Turbulenta istorie a ediţiei Gabler

# La început a fost Arhiva

Cel dintâi contestatar al romanului *Ulysses* a fost chiar autorul său. Nemulţumirea s-a manifestat foarte repede, imediat după ce a intrat în posesia primului exemplar al cărţii. Reacţia a fost una de oroare şi groază. Greşelile tipografice ţâşneau din pagină cu o violenţă dureroasă. Înainte de a se fi uscat bine cerneala tipografică, s-a apucat de „igienizarea" paginilor. A muncit când şi cât îi îngăduia starea precară a sănătăţii şi boala ochilor. Începând cu al doilea tiraj, romanul a beneficiat de o erată. Sylvia Beach, librăreasa-editoare, se amuza la comentariile lui Joyce: auzind vorbindu-se în librăria „Shakespeare and Company" de noile tranşe de câte o mie de exemplare, identificate drept Ulysses IV, V, VI etc., comenta că sună ca numele unor papi… La mia a opta, odată cu schimbarea plăcilor, romanul a beneficiat de un corector profesionist, recomandat de Frank Harris. Însă când Joyce a intrat în posesia exemplarului „toaletat" a descoperit dintr-o ochire trei greşeli.

Marele semn de întrebare legat de acurateţea tipografică – sau, mai precis, de absenţa acesteia – e următorul: dacă erorile au fost identificate imediat, de ce au trecut peste şase decenii până la apariţia unei ediţii care să pretindă a fi „textul corect" al romanului? Există un răspuns simplu şi unul complicat. Răspunsul simplu e că s-au făcut, constant, eforturi, deloc neglijabile, pentru a eradica imperfecţiunile care mutilau pagina. Cel complicat ne proiectează într-o istorie dominată de fatalităţi, ghinioane, interdicţii, orgolii, laşităţi şi lăcomii. Dificultăţile de a difuza cartea au fost mari pe tot parcursul istoriei „ilegale" a romanului, iar metodele de a evita confiscările au mobilizat resurse imaginative demne de cele întrebuinţate în roman. Ideea reluării procesului tipografic era, în condiţiile date, contraproductivă. Cititorii s-au resemnat – de voie, de nevoie – cu precaritatea filologică datorată statutului semi-clandestin al tipăririi. Efortul eroic al tipografului din Dijon, Maurice Darantière, care lucra contra cronometru şi contra freneziei lui Joyce de a multiplica numărul paginilor, n-a mai fost egalat decât la mijlocul deceniului al optulea al veacului trecut. Atunci, echipa lui Hans Walter Gabler de la Universitatea din München şi-a asumat misiunea de a stabili un nou moment zero al existenţei romanului.

Istoria ediţiei Gabler nu poate fi înţeleasă fără a reface legăturile cu întortocheatele întâmplări ale condamnării în Statele Unite a lui *Ulysses* şi de încălcarea – cu câteva decenii mai înainte – a *copyright*-ului de către Samuel Roth. Ea intră de asemenea în coliziune cu nenumăratele veşminte tipografice ale cărţii, de la cel dintâi, datorat Sylviei Beach şi editurii sale improvizate, „Shakespeare and Company", până la diversele reimprimări, corectări, revizuiri ori, pur şi simplu, piratări. În ciuda startului chinuit, *industria Joyce* s-a dovedit de o vitalitate nemaiîntâlnită şi de o complexitate ce depăşeşte puterea de cuprindere a unui singur domeniu. Ea s-a metamorfozat într-un soi de enciclopedie babeliană a producerii şi distribuirii, în care datele certe sunt mereu contrazise, iar întregul se fărâmiţează sub presiunea adversităţilor.

Demersul lui Gabler şi al echipei sale ar fi fost de neimaginat dacă, la începutul anilor '70, n-ar fi apărut ideea instituirii unei arhive care să adune toate sau măcar cât mai multe dintre manuscrisele şi documentele ologrefe ale lui Joyce. În mediile academice, ideea plutea în aer de ceva vreme. Încă din 1947, Richard M. Kain dăduse un semnal privind orientarea exegezelor „înapoi, spre interesul acordat extra- şi intra-textualităţii" (Gillespie, 2010: 607). Dar

iniţiativa efectivă a aparţinut unui editor, Gavin Borden. Acesta se lansase în industria editorială la sfârşitul anilor ’60, fondând Garland Publishing Inc. Când a decis să treacă la tipărirea unor texte inedite aparţinând marilor scriitori, Garland încă nu atinsese faima ulterioară, legată îndeosebi de publicarea, în 1983, a celui mai influent curs universitar din domeniul biologiei, *Molecular Biology of the Cell*, de Bruce Alberts, Alexander Johnson, Julian Lewis, David Morgan, Martin Raff, Keith Roberts şi Pater Walter.

Manuscrisele lui Joyce au ajuns în biblioteci importante la scurtă vreme după moartea autorului. La începutul anilor ’60, când necesitatea punerii în circulaţie a acestora devenise presantă, existau patru mari „focare” de manuscrise. Harriet Weaver Shaw depusese la British Library un teanc gigantic de documente, referitoare atât la *Ulysses*, cât şi la *Finnegans Wake*. Donatoarea le primise, de-a lungul anilor, direct de la Joyce, în semn de recunoştinţă pentru ajutorul (cu adevărat vital) acordat de-a lungul a ani şi ani. Ea avusese în stăpânire însemnările din timpul scrierii lui *Ulysses* şi o mare parte din munca „de şantier” a lui *Finnegans Wake* (inclusiv manuscrise şi corecturi ale cărţii).

Un depozit impresionant se afla la Buffalo, unde, pe lângă manuscrisele rămase în apartamentul de la Paris la plecarea precipitată la Zürich (ele fuseseră cumpărate pentru o sumă ce azi pare infimă – doar zece mii de dolari –, după ce fuseseră expuse la librăria „La Hune” din cartierul Saint-Germain), s-au adunat şi piese cumpărate de la Sylvia Beach sau donate de editorul american al lui Joyce, B.W. Huebsch. The Poetry Collection de la University at Buffalo e un adevărat paradis pentru cei interesaţi de carnetele redactate de Joyce în timp ce scria *Finnegans Wake*, dar şi pentru variantele timpurii ale capitolelor de început, corecturi şi dactilograme ale lui *Ulysses*.

Colecţia de la Cornell University se bazează, în principal, pe mărturii documentare, îndeosebi manuscrise şi scrisori, din perioada petrecută de Joyce la Trieste. Cele şaizeci şi trei de manuscrise au fost păstrate de fratele scriitorului, Stanislaus, şi donate de văduva acestuia, mai puţin cele pe care, fiind la Paris, Joyce a cerut să-i fie trimise. Tot acolo se află originalele articolelor şi eseurilor scrise de Joyce în perioada italiană, contracte şi documente oficiale, precum şi peste trei sute de scrisori, cărţi poştale şi telegrame. Universitatea Yale rivalizează, în materie de manuscrise, cu cele aflate la Cornell, îndeosebi prin piesele adunate în deceniul al cincilea al veacului trecut. Dacă punem la socoteală Rosenbach Museum, deţinătorul manuscrisului ograf „complet” al lui *Ulysses*,

precum şi fondurile de la Harvard, Princeton, Southern Illinois University şi biblioteca din Philadelphia, biblioteca Henry E. Huntigton din California, New York Public Library, cele de la University of Wisconsin, Tulsa şi University College din Dublin, obţinem o diagramă destul de încărcată. După 2002, The National Library of Ireland a devenit un centru important, prin achiziţionarea unor manuscrise joyceene care ajunseseră la preţuri exorbitante.

Parcurgând numele acestor localităţi, s-ar putea trasa o nouă hartă odiseică a manuscriselor, la fel de palpitantă ca aceea a personajului homeric. Însuşi faptul că ele au ajuns, într-un timp relativ scurt, în spaţii atât de îndepărtate de locul unde au fost produse dovedeşte o forţă de iradiere neobişnuită. Vocaţia universală a creaţiei lui Joyce poate fi dovedită şi astfel, prin metoda contabilizării şi consemnării aventurii geografice a scrisului său. Metafora – de sorginte marinărească şi ea – ce ilustrează faptele e aceea a unei hărţi a comorii împărţite în mai multe fragmente, astfel încât să fie îngreunată descoperirea. Cu menţiunea că, în acest caz, împreună cu fragmentul de hartă se află şi fragmentul de comoară. Dar asta mai înseamnă un lucru: că era practic imposibil ca un singur cercetător – sau chiar o echipă – să poate reconstitui, prin resurse proprii, corpusul manuscriselor lui Joyce.

Nu ne referim doar la totalitatea lor, ci şi la câte un segment în parte. În cazul lui *Ulysses*, cercetătorul dornic să intre în contact direct cu toate materialele legate de scrierea, corectarea şi editarea romanului ar fi trebuit să parcurgă un itinerar pe lângă care spaţiul mediteranean străbătut de Odiseu ar fi fost floare la ureche. El ar fi putut începe, de pildă, cu Muzeul Rosenbach, unde, la Philadelphia, se află *manuscrisul complet* al romanului. Apoi ar fi trebui să parcurgă peste 375 de mile până la Buffalo, aproape de graniţa canadiană, pentru a-l confrunta cu primele versiuni şi cu însemnările autorului. La Buffalo ar fi avut plăcerea de a studia dactilogramele şi „afişele”/„panourile” (*placards*) din perioada procesului de tipărire. Ar fi constatat că mai e nevoie de un drum de 400 de mile până la Princeton, pentru a se convinge că şi acolo există cópii ale acestora. Încă 260 de mile până la Harvard, unde se află depozitate primele „cartoane” ale corecturilor lui Joyce din perioada tipăririi efective a cărţii. Pentru corecturile finale, mai e un drum obligatoriu de 2 000 de mile până la Austin, Texas, la Centrul Ransom. De acolo ar fi trebuit să ia avionul până la Dublin, în Irlanda. Adică alte 4 500 de mile, pentru notele scriitorului şi variantele timpurii. Iar de la Dublin la Londra (sub 350 de mile), pentru ciornele cărţii. În total, aproximativ 7 900 de mile, adică peste 12 700 de kilometri –

dacă presupunem că scrupulosul cercetător locuieşte în Philadelphia. Pentru oricare altă localitate se adaugă distanţa până într-unul din punctele acestui itinerar.

Am menţionat doar locurile în care se află cantităţi semnificative de documente, sugerând că până şi parcurgerea lor lasă loc frustrărilor: există destule „schije" răspândite în locuri obscure. Şi chiar dacă e puţin de crezut că ele pot conţine informaţii revoluţionare, capabile să răstoarne perspectivele deja cimentate privind creaţia sau viaţa lui Joyce, nicio surpriză nu e exclusă. Reunirea – fie şi simbolică, indirectă – a manuscriselor a devenit un deziderat şi din alt motiv. Era limpede că după generaţia marilor exegeţi ai lui Joyce (de la Edmund Wilson, Stuart Gilbert şi Frank Budgen la Richard Ellmann şi Harry Levin, de la A. Walton Litz la Hugh Kenner) se simţea nevoia migrării spre un teritoriu diferit de cel al analizei literare propriu-zise. Studiile critice acoperiseră timp de câteva decenii toată plaja abordărilor: mitologice, simbolice, tematiste, psihanaliste etc. Domeniul „textologiei" putea fi noul El Dorado al unei generaţii la fel de dornice să-şi încerce puterile, ţintind piscul prozei moderniste a veacului al XX-lea.

Trebuia, prin urmare, găsită o soluţie la „încremenirea" dictată de regulamentele bibliotecilor, care nu încurajau (şi nu încurajează nici azi) libera circulaţie a manuscriselor. Un întreg domeniu – cel al comparatisticii – se vedea astfel condamnat la inactivitate, date fiind condiţiile obiective care îngreunau (dacă nu chiar excludeau cu totul) posibilitatea unui studiu adecvat. Imaginea dată de Michael Groden acestei situaţii e grăitoare: „Pentru a lucra cu unele sau altele din aceste documente, un cercetător trebuie să transcrie cu grijă textul unuia din ele şi să indice orice semn distinctiv, cum ar fi diferenţa dintre însemnările cu stilou şi creion, schimbarea hârtiei şi aşa mai departe, spre a folosi aceste note atunci când era posibil să vadă un alt manuscris microfilmat sau când avea prilejul să vadă originalul. Inutil să spunem că în aceste condiţii era mult mai uşor să vezi copacii decât pădurea, şi nu e surprinzător că cea mai mare parte a primelor cercetări asupra manuscriselor lui *Ulysses* au abordat teme şi probleme specifice, mai degrabă decât chestiunile ample, referitoare la scrierea cărţii de către Joyce" (Groden, 2010: 84).

În cei douăzeci şi trei de ani cât a condus editura Garland, Borden şi-a făcut un nume prin cărţile ce prilejuiau, în formulă anastatică, reîntâlnirea cu titluri rare sau manuscrise inaccesibile. Preţurile erau, firește, mari, dar şi ceea ce oferea era de excelentă calitate. Tirajele nu depăşeau câteva sute de exemplare, fapt ce le transforma aproape în ediţii bibliofile.

Gavin Borden era conştient că trebuia să depăşească statutul de simplu mediator între prestigiul cărţilor vechi şi piaţă, dacă voia să devină un actor important pe scena culturală americană. Aşa s-a născut unul dintre cele mai spectaculoase desanturi în zona manuscriselor literare din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Intenţia lui Borden – utopică, în felul ei, deoarece ignora cu totul chestiunea drepturilor de autor – era să adune în mai multe volume totalitatea materialelor literare scrise de mâna lui Joyce sau girate de el (dactilograme, corecturi, şpalturi etc).

Borden îşi făcuse studiile la Harvard şi audiase cursul lui Harry Levin. Interesul pentru manuscrisele lui Joyce data din acea perioadă şi nu avea nicio legătură cu frustrările cercetătorilor aflaţi în impas din cauza dificultăţii accesului la documente. Om de acţiune mai presus de orice, Borden a luat legătura cu cel mai prestigios specialist în viaţa şi opera lui Joyce, Richard Ellmann. Acesta preda la Oxford şi, pe lângă monumentala biografie din 1959, publicase cărţi şi studii decisive pentru înţelegerea scriitorului irlandez. *Ulysses on the Liffey* (1972), editarea lui *Giacomo Joyce* în 1968 şi publicarea, după ce proiectul lui Borden demarase deja, a excepţionalei *The Consciousness of Joyce* (1976), toate îl transformaseră într-un monument al studiilor dedicate lui Joyce.

Deşi nebunească, întreprinderea avea totuşi o aparentă logică: pentru a elimina orice posibilitate de a da greş, Ellmann a făcut apel la câteva dintre numele grele ale joyce-ologiei. I-a sugerat lui Borden să-l viziteze pe Thomas Staley, editorul lui *James Joyce Quarterly*, care, l-a rândul lui, i-a cerut ajutorul lui A. Walton Litz, un veteran al studiilor joyceene, a cărui *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake* (1961) continuă să ofere şi astăzi piste de lectură valabile asupra celor două romane ale lui Joyce. Michael Groden, viitorul reputat critic specializat în ceea ce avea să se numească ulterior critica „genetică”, tocmai îşi dădea doctoratul sub îndrumarea lui Litz. Volumul lui din 1977, *Ulysses in Progress* (retipărit în 2014) e un ghid nepreţuit pentru oricine vrea să înţeleagă dinamica scrisului joycean şi strania istorie a variantelor manuscriselor romanului *Ulysses*.

David Hayman se impusese drept co-editor al, probabil, celei mai citate antologii de texte dedicate capodoperei scriitorului irlandez, *James Joyce's Ulysses* (1972). Lucrase pe manuscrisele joyceene de la Buffalo încă din 1953, iar la Londra le cercetase pe cele de la British Museum, pe urmele lui A. Walton Litz. Era aşadar un pionier al textologiei

joyceene, nemaivorbind de studiile comparate dedicate scriitorului irlandez, între care „Joyce et Mallarmé”, din 1956. În ce-l priveşte pe Danis Rose, el avea să devină un proeminent jongler cu misterele cvasi-insondabile ale lui *Finnegans Wake*.

În ciuda entuziasmului de circumstanţă, niciunul dintre cei invocaţi nu credea cu sinceritate în ducerea la bun sfârşit a proiectului. A fost nevoie de energia, insistenţa şi inflexibilitatea patronului editurii pentru ca proiectul să nu eşueze. Cu înnăscuta lui abilitate, Gavin Borden găsise punctele accesibile (poate chiar vulnerabile) prin care să înceapă escaladarea acestei Himalaya de celuloză. Prin conexiunile avute la Society of Authors, Borden a căpătat acces la membrii familiei Joyce, Giorgio şi Lucia, care deţineau drepturile de folosinţă asupra creaţiei tatălui lor. În paralel, a dus o muncă titanică de „seducere” a bibliotecilor unde se aflau manuscrisele, iar ulterior s-a concentrat şi asupra colecţiilor mai mici. Michael Groden atrage atenţia asupra faptului că în momentul demarării proiectului nimeni nu ştia de intenţia Bibliotecii Rosenbach de a publica o ediţie facsimilată, color, a celebrului manuscris aflat în posesia ei. Astfel încât munca celor care lucrau la Arhiva James Joyce a fost, la acest capitol, complementară: documentele editate de echipa constituită de editura Garland alcătuiau o constelaţie a planetei fixe reprezentată de textul „complet” al romanului.

La douăzeci şi opt de ani, cu doctoratul abia încheiat, dar fără vreo confirmare academică sau editorială importantă, Michael Groden devine responsabil pentru coordonarea vastului proiect. Numelor deja existente li se mai adaugă unul, care va deveni în anii următori eroul aventurii născute în mod natural din constituirea Arhivelor James Joyce: Hans Walter Gabler. Alegerea acestuia i se datorează în mare măsură lui lui A. Walton Litz. Preocupările lui Gabler în domeniul creaţiei joyceene erau cunoscute, dar nu puteau fi puse în acelaşi plan cu ale „seniorilor de drept” care se bucurau deja de faimă şi deţineau un fel de monopol asupra criticii momentului. Chiar şi mulţi ani mai târziu, lui Gabler i s-a reproşat, discret şi perfid, faptul că era german, că a lucrat cu o echipă germană şi că limba lui maternă nu era engleza. Şi asta deşi făcea parte din acel grup de „adnotatori” fanatici din Statele Unite şi Europa pentru care a recurge la manuscrise în cazul reeditărilor reprezenta o condiţie *sine-qua-non* a probităţii ştiinţifice.

Michael Groden a avut de asemenea rolul său în recrutarea lui Gabler, ale cărui realizări ca specialist în domeniul textologiei îi erau cunoscute. Gabler se ocupase de

Shakespeare, dar şi de autori ai Renaşterii ori din secolul al XVIII-lea. Decisiv a fost faptul că se apucase de o „regândire" a lui *A Portrait of the Artist as a Young Man*, revizitat din perspectiva propriilor concepţii asupra interpretării şi editării unui text ce ridica probleme nu doar la nivelul conţinutului, ci şi al genezei şi variantelor sale.

Parcurgând mărturiile ulterioare ale celor implicaţi, rezultă cu claritate că proiectul constituirii Arhivei avea un scop pragmatic: şi anume, faptul că oferea acces la manuscrise unui număr cât mai mare de cercetători şi cititori. Ideea era în deplină consonanţă cu teoriile în vogă, diseminate de influenta şcoală de la Konstanz, a lui Wolfgang Iser şi Hans-Robert Jauss, centrată pe actul lecturii. Nu exista, în acel moment, conştiinţa faptului că „manuscrisele sunt locuri ce documentau asupra scrierii, înainte de a deveni documente de transmitere a textului" (Gabler, 2002: 2/5). Conceptele, comentariile, teoriile şi liniile directoare a ceea ce se va numi ulterior „genetica textuală" şi „critică genetică" profitau însă din plin de ieşirea la suprafaţă a acestui masiv continent scufundat.

*James Joyce Archive* nu s-a născut pe un teren cu totul pustiu. Una dintre cele mai active întreprinderi ale epocii a fost *A „Wake" Newslitter*, condusă de Clive Hart şi Fritz Senn, apărută între 1960 şi 1980. Publicaţia oferea iniţial mimeografii legate de *Finnegans Wake*, devenind ulterior o foarte bună „colecţie de note de subsol" (Gillespie, 2010: 625). David Hayman fusese, încă din 1967, invitat de „veteranul" Walton Litz să se alăture grupului de specialişti care urmau să realizeze ceea ce ei numeau „o ediţie facsimilată a tuturor manuscriselor lui Joyce". Momeala a constitut-o menţionarea celui descris drept un „entuziast al lui Joyce", Gavin Borden, cunoscut, după cum ştim, pentru „retipăriturile" sale. Hayman l-a recomandat pe Clive Hart, familiarizat şi el cu manuscrisele joyceene, iar Hart, pe Danis Rose, complet necunoscut în acel moment, dar, cum avea să se dovedească, extrem de competent.

„Diviziunea muncii" s-a produs natural, în funcţie de preferinţe şi experienţă, fiecare membru al echipei având misiunea de a se ocupa de „sateliţii" din jurul uneia dintre creaţiile lui Joyce. A. Walton Litz a avut în grijă poezia lui Joyce şi piesa de teatru *Exiles*, lui Gabler i-au fost distribuite eseurile, *Dubliners* şi *A Portrait of the Artist as a Young Man*, iar lui Clive Hart şi David Hayman li se încredinţase misiunea cvasi-imposibilă de a pune ordine în continentul încifrat numit *Finnegans Wake*. În ce-l priveşte, Michael Groden, care, începând cu 1973, lucrase la identificarea şi studierea celor „trei faze" ale scrierii lui *Ulysses*, şi-a adjudecat domeniul

legat de capodopera din 1922. În locul lui Clive Hart, care a abandonat proiectul, a fost cooptat tânărul Danis Rose, care, la rându-i, şi-a adus fratele, John O'Hanlon, ca membru al sub-echipei care se ocupa de *Finnegans Wake*.

David Hayman a făcut ulterior, în 2010, o descriere amplă a activităţii de constituire a Arhivei. Munca propriu-zisă s-a desfăşurat la New York. Gavin Borden s-a implicat cu multă energie (şi bani), astfel încât într-un timp neverosimil de scurt obiectivul a fost atins. De regulă, la David Hayman ajungeau corecturile, iar misiunea lui consta în a scrie introducerile. Danis Rose îşi asumase sarcina dificilă de a edita însemnările joyceene şi, lucru încă mai greu, de a stabili o anumită ordine a manuscriselor. Într-un efort eroic, Hayman a citit totul, de la A la Z, deoarece, observând că prezentările lui sunt foarte bune, Borden şi Groden i-au cerut să le extindă la totalitatea materialelor. Demn de semnalat e faptul că Hans Walter Gabler nu s-a întâlnit niciodată, în această perioadă, cu echipa din care făcea parte. Fără să-l consulte, „nucleul dur" condus de Michael Groden a decis, oarecum aleatoriu – nimeni nu cunoştea cu precizie numărul de pagini al manuscriselor ce aveau să fie procesate –, că vor fi publicate 63 de volume. Formatul şi structura erau cele ale colecţiilor deja existente ale editurii Garland. Nu era cunoscut nici intervalul derulării proiectului şi nici ordinea scoaterii la lumină a textelor.

Realitatea practică a decis, în locul editorilor, ordinea şi ritmicitatea publicării: volumele erau trimise la tipar pe măsură ce erau încheiate. Modalitatea de lucru ridica, desigur, problema unităţii stilistice a ediţiei. Or, diferenţele între volume sunt fundamentale nu doar din cauza condiţiilor obiective (numărul variantelor, profunzimea rescrierilor, bogăţia materialelor contextuale etc.), ci şi a stilului fiecăruia dintre editorii implicaţi. Dincolo de orice dubiu, modalitatea de lucru a lui Danis Rose a fost cea mai complexă (şi cea mai complicată), fapt care presupune o bună capacitate de orientare din partea oricui doreşte să parcurgă materialele aflate în grija sa. Dar, ca ansamblu, reuşita e completă, în ciuda unor mărunte handicapuri, precum absenţa sumarelor – ceea ce îngreunează nu doar lectura, ci şi abordarea ştiinţifică a textelor. În opinia lui David Hayman, acest lucru este deranjant îndeosebi în cazul textelor legate de *Ulysses*.

Au existat pe parcursul muncii în biblioteci şi surprize de ordin tehnic. Astfel, lucrând intens pe însemnările lui Joyce de la Buffalo, David Hayman a observat, pe lângă o particularitate pe care-o consideră de importanţă capitală pentru înţelegerea modului de gândire al autorului (şi anume, frecvenţa cu care îşi nota detalii banale ale vieţii de zi cu zi,

pentru a le transforma, ulterior, în surse ale „epifaniilor”), un „efect pervers” benefic. Şi anume: „În timpul procesului de copiere (xerox) am constatat că reproducerile puteau fi mai lizibile decât originalul şi am încercat să filtrăm sublinierile colorate pentru a obţine mai multă claritate. Culoarea a reprezentat, de altfel, o problemă spinoasă. Gay [*bibliotecarul de la Buffalo*] insista pentru reproducerile color, iar noi ştiam că ele puteau fi puse în legătură cu anumite operaţii, aşadar şi pasaje. Dar bugetul nu ne îngăduia astfel de extravaganţe. În compensaţie, Mike [Groden] a avut ideea de a fotografia jurnalul mare (VI.A. sau «Scribbledehobble») în culori. Una dintre îndatoririle mele a fost să notez, pe măsură ce avansam, culoarea creioanelor, dar mi-am dat repede seama că, deşi Joyce folosea un număr limitat, existau suficiente nuanţe care să dea precizie rezultatelor noastre. A devenit însă limpede că era dificil, dacă nu imposibil, să le descriu cu precizie, dar am decis că ar fi o greşeală să nu le descriem cât de bine puteam” (Hayman, 2002: 6/8).

Privită retrospectiv, aventura Arhivei James Joyce reprezintă o performanţă incredibilă. În doi ani şi ceva de muncă, un grup restrâns de specialişti provenind din mediul academic, împreună cu echipa editorială a lui Gavin Borden, au reuşit să pună cap la cap o cantitate enormă de materiale, dându-le formă tipografică definitivă. N-au lipsit conflictele, tensiunile şi crizele de parcurs. Dar toate au fost depăşite – în mare parte datorită implicării lui Borden, un adevărat magician al relaţiilor inter-umane, dar şi un profesionist al zonei editoriale. Pentru savoare, merită menţionat comportamentul obstrucţionist al curatorului de la universitatea Buffalo, care-l acuzase pe Groben că „a trădat literatura”: „În timp ce fotografiam materialele la Poetry Collection, a refuzat să vorbească cu oricare dintre noi, urlându-şi în schimb mesajele pentru noi către asistentul lui, Walter. Acesta venea disciplinat şi ne transmitea mesajele pe care le auzisem deja cu mare uşurinţă” (Groden, 2010: 87). Mai mult, invitat de membrii echipei la câte un pahar, acesta (Walter) „era atât de speriat că va fi văzut de cineva de la bibliotecă, încât trebuia să mergem la mile depărtare de campus, ceea ce dădea destinderii de după muncă impresia unei afaceri suspecte” (Groden, 2010: 87).

Un capitol aparte l-a constituit editarea însemnărilor. Deşi responsabilii considerau că acestea nu merită un tratament special, entuziasmul (şi competenţa) lui Rose au prevalat, dublate de estimările lui Hayman, care vedea în ele o sursă de informaţii de primă mână. Cum costurile erau destul de mari, Hayman a avut ideea tipăririi a câte două file împreună, deşi era imposibil de estimat numărul final al paginilor şi în ce

măsură se puteau obţine permisiunile de reproducere. Cu inevitabile, dar mărunte conflicte, în care au ieşit la iveală şi alte însuşiri ale editorului („Gavin era un texan entuziast plin de bani şi irascibil, colţuros. Am avut anumite dezacorduri, dar a dus proiectul la capăt şi s-a ocupat de rezolvarea a nenumărate detalii" [Gillespie, 2010: 626]), s-a ajuns la tipărirea celor şaizeci şi trei de volume. Ele se află la baza tuturor analizelor textuale serioase ale ultimelor decenii. Mijloacele tehnice ale momentului erau încă departe de performanţele actuale, ceea ce nu înseamnă că rezultatul n-a fost de excelentă calitate. Hayman nu uită să reamintească ostilitatea custodelui de la Buffalo, care s-a străduit să le dea cercetătorilor senzaţia că sunt nişte infractori…

În ce-l priveşte pe Hayman, implicarea în proiectul lui Gavin Borden a reprezentat şi o răzbunare pentru munca ingrată la care fusese obligat atunci când se înhămase, cu aproape două decenii în urmă, la realizarea ediţiei *A First-Draft Version of Finnegans Wake* (1963, University of Texas Press). Condiţiile semi-primitive în care lucrase la British Museum şi costurile exorbitante ale operaţiilor pregătitoare se vedeau acum răsplătite de constituirea unei echipe de elită. În plus, exista – aşa cum se ştie – şi casa editorială ideală, cu o participare emoţională, profesională şi financiară invidiabilă.

Volumele au fost publicate începând cu iunie 1977, până la sfârşitul lui 1979. A existat un proces de „învăţare" pe parcurs, de la punerea în pagină până la combinarea documentelor. Astfel încât, deşi proveneau din surse diferite, dădeau impresia unui text unitar (ca, de pildă, capitolul *Nausicaa* al lui *Ulysses*, al cărui manuscris iniţial, distribuit în trei carnete, se afla în două locuri, la Buffalo şi la Cornell). Cu adevărat spectaculoase au fost rezultatele legate de *Finnegans Wake*, la editarea căruia Hayman şi Rose au alcătuit un mozaic ce pune în evidenţă legăturile mai puţin vizibile dintre fragmente. Faptul că, în cele din urmă, volumele au rămas nenumerotate nu a mai constituit o problemă, având în vedere conţinutul şi unitatea lor tematică.

În privinţa lui *Ulysses*, metoda prezentării manuscriselor a avut drept criteriu conţinutul acestora. În locul unei etalări cronologice sau tematice, s-a mers pe ideea clasificării în funcţie de natura propriu-zisă: însemnări şi ciorne („notes and drafts"), şpalturi mari („placards") şi şpalturi paginate („page proofs"). Tipărite într-un tiraj de 250 de exemplare, volumele s-au vândut în totalitate, deşi nu foarte repede (Joe Schork vorbeşte despre o reclamă pe care a descoperit-o în *The New York Times* la mijlocul anilor '80, în care se ofereau la preţ redus volumele dedicate lui *Finnegans Wake*). Cu toate

acestea, ele au adus editurii Garland un profit semnificativ, aşa cum anticipase, de altfel, Gavin Borden. La încheierea ediţiei, membrii echipei au avut satisfacţia (semi-platonică) de a primi fiecare un set de cărţi. Era o răsplată consistentă, având în vedere că preţul celor şaizeci şi trei de volume se ridica la o sumă ce reprezenta la sfârşitul anilor ’70 aproape o avere.

Împrejurările au făcut ca studiile „sursologice” sau – cum aveau să fie numite ulterior – „genetice” să nu se dinamizeze în măsura în care se aşteptau cei implicaţi în opera de recuperare cvasi-totală a manuscriselor. Explicaţia constă în schimbarea destul de radicală a interesului tinerei generaţii de cercetători. Sub influenţa şcolilor de critică şi teorie literară germană, elveţiană şi franceză, aceştia prinseseră gustul abordărilor spectaculoase, multe dintre ele transdisciplinare, la confluenţa semioticii şi a naratologiei – nu puţine dintre ele, cu o apăsată tentă politică. Oricine parcurge sumarele revistelor *Tel Quel*, *Poétique*, *Critique*, care au dat tonul discuţiilor începând cu primii ani ai deceniului al optulea, vor găsi multe referinţe la Joyce, îndeosebi la diferite aspecte de *poietică* identificate în *Finnegans Wake*. Situaţia s-a schimbat în ultimul deceniu al mileniului trecut, cunoscând astăzi un reviriment greu de negat.

Un grup important de cercetători ai manuscriselor joyceene a apărut la Paris (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), iar mai apoi la Anvers, sub conducerea lui Geert Lernout. Acesta din urmă s-a ocupat îndeosebi de agendele lui Joyce, având contribuţii esenţiale (împreună cu Danis Rose) la stabilirea cronologiei creaţiei marelui irlandez, cu accent pe scrierea lui *Finnegans Wake*. Ediţiile adnotate publicate pe baza Arhivei constituie piloni solizi ai studiilor joyce-ologice de azi. David Hayman şi-a alcătuit propriul grup de cercetători, la Madison, specializându-se într-un soi de metatextologie – studierea felului în care erau utilizate manuscrisele în cercetările critice. El atrăsese, de altfel, atenţia asupra unei etici a întrebuinţării acestora: în opinia lui, manuscrisele nu trebuie niciodată folosite pentru a demonstra un lucru, dacă acesta nu corespunde unei ipoteze deja avansate. Altminteri, invocarea manuscriselor putea da impresia unor stafide care, în loc să fie puse în cozonac, plutesc la suprafaţa acestuia.

Dincolo de orice dubiu, în momentul de faţă două mari grupuri de studiu al manuscriselor joyceene (cel din jurul lui David Hayman şi cel de la Antwerp) sunt cele mai active, concentrându-se îndeosebi pe universul de celuloză din care a fost creat *Finnegans Wake*. Polemicile, contrazicerile, înţepăturile, recenziile veninoase, replicile, scrisorile de restabilire a „adevărului” adresate revistelor, confruntările în

cadrul simpozioanelor alcătuiesc un spectacol plin de savoare ce trebuie consemnat ca atare. Mai mult, el ar merita studiat drept un exemplu al incredibilei vitalităţi a studiilor joyceene, care fac concurenţă reală transformării zilei de 16 iunie într-un fel de *Bloomsday International*, adică într-o sărbătoare care, adeseori, nu mai are în comun cu evenimentele originale decât carapacea de cuvinte prin care se distinge vocea lui Joyce.

Pentru a pune în relief importanţa studiilor genetice şi scoaterea lor din sfera subiectelor alocate „maniacilor", e suficientă opinia unuia dintre participanţii la fiesta internaţională a confruntărilor între cei care mănâncă manuscrise pe pâine. The James Joyce Archive pune la dispoziţie şi concluzii care depăşesc cadrul pur tehnic, pentru a îndreptăţi observaţii ce ţin de subtilităţile creaţiei: „Multe dintre procedeele şi metodele care alcătuiesc miezul cercetării genetice a lui *Finnegans Wake* – carnete de însemnări, sublinieri cu creionul, surse externe – au fost folosite de Joyce şi în fazele finale de scriere a lui *Ulysses*" (Schork; 2002: 2/2).

Însemnătatea Arhivei James Joyce e dovedită, retrospectiv, de poziţiile multora dintre participanţii direcţi la crearea a ceea ce s-a numit *Industria Joyce*. Pentru Fritz Senn, opera de pionierat a editurii Garland reprezintă doar stadiul incipient al unor metode care au făcut pur şi simplu explozie în ultimii ani: „Instrumentele electronice prezintă evoluţia textuală într-o modalitate mult mai grafică decât convertirile laborioase. În scurtă vreme, vom avea ediţii adnotate ale diferitelor opere care vor conţine fără îndoială şi stratificarea geologică a diferitelor lor faze" (Senn, 2002: 2/4).

Nu e de mirare atunci că unii cercetători invocă deja obligaţia de a reface Arhiva James Joyce. E vorba despre depăşirea stadiului „documentaristic" (Cadbury, 2002: 1/6), în favoarea re-copierii ei cu mijloacele electronice de azi. Acest lucru ar permite nu doar un acces mai uşor la text, prin „corectarea" unor imperfecţiuni datorate precarităţii hârtiei şi scrisului ca atare, ci şi verificarea instantanee a oricărei informaţii. Cele mai spectaculoase rezultate s-ar situa, probabil, în zona „lanţului de rescrieri" care sunt parte din farmecul creator al lui James Joyce. Bill Cadbury atrage însă atenţia asupra faptului că nici această modalitate nu e infailibilă: finalmente, cercetătorul scrupulos va fi obligat să se întoarcă tot la originale. Fireşte, în măsura în care deţinătorii acestora sunt dispuşi să acorde accesul la ele…

# Un munte de erori

Din motive pe care le vom detalia mai jos, pe la mijlocul anilor ’70 se discuta din ce în ce mai intens despre necesitatea unei ediţii cu adevărat „reprezentative” a capodoperei lui James Joyce. Patruzeci de ani de intensă circulaţie a cărţii – dacă luăm ca repere ediţia princeps din 1922, de la Shakespeare and Company, şi cea din 1961, de la Random House – se dovediseră suficienţi pentru a se ajunge la concluzia că a sosit vremea eliminării presupuselor „mii” de greşeli care migrau de la o imprimare la alta. De ce tocmai anii ’70? Parafrazarea faimosului adagiu franţuzesc *cherchez la femme* în *cherchez l’argent* ar putea sugera motivaţia. O scurtă cercetare a prevederilor legale din Marea Britanie şi Statele Unite privind protecţia drepturilor de autor ne lămureşte asupra rapidităţii deciziei luate de membrii lui Estate of James Joyce de a scoate la lumină o variantă nouă-nouţă a cărţii.

La începutul anilor ’30, relaţiile dintre Joyce şi Sylvia Beach, femeia care „îi făcuse cadou zece ani din viaţa ei”, au pierdut din dinamism şi substanţă. Aproape întreaga energie a lui Joyce era dedicată semnelor din ce în ce mai îngrijorătoare ale bolii Luciei, care suferea de *hebefrenie*, o formă de schizofrenie. Vălul negru care s-a aşternut peste sufletul lui în acei ani nu avea să se mai ridice niciodată. O scrisoare de-o asprime fără precedent, a lui Adrienne Monnier (v. Ellmann, 1982: 652), se constituie într-o radiografie a locului ocupat de personaje – Joyce, Sylvia Beach, Adrienne Monnier – într-o dramă aflată în plină desfăşurare. *Finnegans Wake*, tipărit în fascicule, nu se bucura de entuziasmul comercial scontat, aşa încât singura sursă de venit sigură a lui Joyce rămânea *Ulysses*.

Sylvia Beach aproape că epuizase al unsprezecelea tiraj – ce corespundea celei de-a patra reimprimări a ediţiei a doua, cea din 1926 –, dar nu mai dorea să-l tipărească şi pe al doisprezecelea. Probabil că intenţiona să pună astfel punct legăturilor cu Joyce, care deveniseră în ultimii ani cele dintre bancher şi client. Trebuie spus că Joyce îi acordase *toate* drepturile asupra romanului, lăsând-o să negocieze condiţiile viitoarelor ediţii americane şi engleze. Ceea ce Sylvia Beach a şi făcut, cerând sume exorbitante, pe care Random House n-a putut să le plătească. Joyce se angaja de asemenea să-i cedeze o parte din drepturile de autor în cazul în care cartea apărea într-o ţară europeană. Editoarea lui devenea astfel un partener de afaceri şi un agent literar, după ce fusese, ani în şir, protectoarea şi creditoarea familiei.

Într-o încercare de a îndulci relaţiile tot mai distante – fără a fi propriu-zis reci –, Joyce îi oferă spre publicare *Finnegans Wake* (ofertă declinată de Sylvia) şi îi face cadou manuscrisul lui *Stephen Hero* (prima variantă a lui *A Portrait of the Artist as a Young Man*). În decembrie 1932 apare romanul *Ulysses*, în două volume, la Odyssey Press din Hamburg, având drept bază a doua ediţie Shakespeare and Company, beneficiind de corecturile lui Stuart Gilbert. Pentru a-i spori prestigiul, fusese inserat şi anunţul potrivit căruia aceasta reprezenta „ediţia standard definitivă”, având girul autorului. Stuart Gilbert avea să recunoască ulterior că n-a fost vorba de corecturi radicale, rezultate din consultarea manuscriselor originale şi a variantelor, ci „se străduise” doar să elimine greşelile evidente. Meritul ediţiei nu e totuşi neglijabil: fiecare dintre cele patru reimprimări au avut noi corectări.

În 1936 apare aşadar „prima ediţia adevărată” pe tărâm britanic, îngrijită de John Lane şi publicată de The Bodley Head, iar ceea ce a urmat – până la mijlocul deceniului al

optulea – ţine mai degrabă de industria tipografică decât de metamorfozele textuale ale cărţii. Acestea au fost, desigur, importante, dar nu atât de spectaculoase pe cât ne-am imagina. Şi niciuna de dimensiunea incredibilei gafe din 1934, când Random House, în loc să ia drept sursă ediţia a doua a lui Shakespeare and Company, a preluat ediţia piratată a lui Samuel Roth. E adevărat că o parte din incredibilele ei erori au fost corectate pentru ediţia scoasă de Modern Library. În 1960 apare, la Bodley Head, o ediţie repaginată a celei din 1936, despre care Hugh Kenner susţine că e „cea mai atrăgătoare, fizic şi tipografic, dintre toate ediţiile". Apoi adaugă, à la John Ford; „păcat că-i dezmăţată" („'Tis pity she's a whore") (Kenner, 1987: 174). În 1961, Random House revine cu o propunere nouă, prin repaginarea ediţiilor anterioare, din 1934 şi 1960. Ea e celebră şi prin faptul că reuşeşte să corecteze multe greşeli, dar adaugă în schimb altele. Cu toate acestea, a fost folosită de majoritatea criticilor şi cercetătorilor, fiind recomandată de universităţi. În fine, în 1968, Penguin Books preia tipăritura din 1960 şi o oferă spre comercializare la preţuri accesibile. Datorită acestui fapt, romanul dobândeşte răspândire planetară – e ediţia pe care şi autorul acestei cărţi a citit-o pentru prima oară, la mijlocul anilor '70.

Au mai existat, fireşte, şi alte încercări aventuroase de a publica romanul. Între ele, în 1935, the Limited Editions Club, care propunea o variantă ilustrată de Henri Matisse. Dar ceva, ca un blestem, a însoţit fiecare nouă ieşire a cărţii în lume, îndeosebi după ce tipărirea a devenit legală: „Fiecare dintre ediţii [*e vorba aici despre cele de la Bodley Head, Random House şi Penguin, n.n., M.M.*] s-a străduit să corecteze textul. Succesele au fost parţiale. Însă în ciuda încercării de a controla acest text nărăvaş, fiecare nouă tipărire şi fiecare nouă încercare de a corecta greşelile vechi păreau să genereze un nou şir de erori" (Johnson, 1993: XLXIX).

Ideea de a oferi o variantă *corectă* (corectată) a lui *Ulysses* s-a ivit chiar a doua zi după apariţia cărţii. Sylvia Beach, îngrozită de numărul imens de erori tipografice (între una şi şase pe pagină), îşi propune să scoată o nouă ediţie. Finalmente, va opta pentru o soluţie mai modestă: va anexa celui de-al doilea tiraj o listă de corecturi. Prima ediţie „englezească" (cea distribuită de Harriet Weaver Shaw), din octombrie 1922, conţinea şi ea o *erată*, introdusă între filele cărţii. Pentru a doua republicare „englezească", Joyce a demarat o acţiune de revizuire vijelioasă, care a eşuat din cauza problemelor la ochi din vara lui 1922. Apucase să facă corecturi până la pagina 258. Cum în primăvara lui 1923 începe munca la *Finnegans Wake*, *Ulysses* îşi pierde, pentru el,

orice urmă de interes. Probabil că Joyce înţelesese – ca să întrebuinţăm cuvintele unui cunoscut specialist în tehnicile de editare – că „«eradicarea» mergea mână în mână cu proliferarea”.

Dar suferinţa de a nu fi fost capabil de o corectură exhaustivă nu s-a stins. Exasperat că Nora nu se grăbea să-i citească romanul, i-a trimis la începutul lui 1934 un bilet în care îi atrăgea atenţia asupra faptului că ediţia aflată în posesia ei era plină de greşeli. I-a pus de asemenea la dispoziţie un exemplar căruia îi tăiase el însuşi paginile (subliniind astfel că Nora nu făcuse nici măcar acest minim gest) şi a avertizat-o asupra „listei de greşeli de la sfârşit”. La rigoare, se poate invoca şi o scrisoare din noiembrie 1921 a lui Joyce către Harriet Weaver Shaw, în care îşi arăta „extrema iritare” legată de erorile datorate tipografilor francezi. Pe un ton îngrijorat – dar care s-a dovedit profetic – s-a întrebat dacă nu cumva ele se vor perpetua şi în ediţiile viitoare. În 1973, în timpul unui simpozion de la Dublin dedicat lui Joyce, s-a ivit ideea năstruşnică de a invita cititorii să participe la identificarea şi corectarea greşelilor din ediţia cea mai răspândită a romanului, aceea din 1961. Impulsul era pe cât de nobil, pe atât de prostesc: cum să corectezi un text fără să ai acces la manuscrisul ori dactilograma lui?!

În tot acest timp, devenise o practică obişnuită a criticii să dezlănţuie atacuri împotriva ediţiilor care pretindeau că, în fine, puseseră pe masă variante complet revăzute, eliberate de molima străvechilor greşeli. Ediţia din 1961 de la Random House conţine întreaga dramă şi comedie care a însoţit cartea vreme de mai multe decenii. Oamenii lui Bennett Cerf se lăudau că oferiseră un text „scrupulously corrected”, dar o analiză devastatoare a lui Jack Dalton a evidenţiat prezenţa a nu mai puţin de patru mii de erori. Capitalist, dar şi meliorist, editorul lui Random House i-a oferit lui Dalton prilejul de a lucra el însuşi la o ediţie „igienizată” a romanului. El părea să aibă cheia problemei, aşa cum afirma la începutul anilor ’70: textul trebuia să conţină „*ceea ce a scris autorul* – altfel spus, ce cuvinte a scris şi în ce ordine anume, ortografiate întocmai şi cu punctuaţie identică” (Senn, 1972: 99). Din păcate, moartea l-a împiedicat să-şi ducă la capăt proiectul.

Prin şapte ediţii puternic personalizate (1922 şi 1926, Shakespeare and Company; 1934, Random House; 1936 şi 1960, The Bodley Head; 1961, Random House; 1968, Penguin Books), fiecare dintre ele având argumente puternice privind „veridicitatea”, dar şi prin aberaţii la fel de mari – între care cele două ediţii-pirat ale lui Samuel Roth, prima, în serial, din 1926-1927, a doua, în volum, în 1929 –, identitatea tipografică

a lui *Ulysses* urmează o odisee plină de surprize şocante. Dar niciuna din aceste surprize nu fusese de bun augur pentru carte. Ceea ce lipsea – s-a constatat mai târziu – nu erau corectorii competenţi şi cu ochi buni, ci o teorie adecvată a editării textului. Cine nu acceptă acest lucru nu va înţelege nimic din scandalul uriaş provocat de ediţia din 1984, a lui Hans Walter Gabler.

Hans Walter Gabler era perceput ca străin nu doar datorită originii sale, ci pentru că nu se conformase sută la sută teoriilor aflate la putere în domeniul editării de text. În lumea anglo-americană, ele stăteau sub autoritatea a trei nume: W.W. Greg, Fredson Bowers şi G. Thomas Tanselle. Relaţiile dintre cercetările bibliografice şi textuale, pe de o parte, şi critica literară, pe de alta, au fost întotdeauna „spinoase", după cum sublinia Fredson Bowers chiar la începutul cărţii sale clasice, *Textual and Literary Criticism*. În esenţă, diferenţa nu vizează interpretările, unde criticii pot fi extrem de atenţi, astfel încât „niciun cuvânt, oricât ar fi el de neînsemnat, să nu scape analizei interpretative". Diferenţa fundamentală constă în faptul că „nu toţi criticii sunt dispuşi să împărtăşească obsesia lui pentru exactitatea reprezentării formei fizice a operei" (Bowers, 1966: 1).

Problema cu adevărat importantă ridicată de „bibliografi" în războiul lor cu „criticii" constă în scrupulozitatea ediţiilor. A „altera" o ediţie e, din această perspectivă, o crimă. Pe de altă parte, responsabilitatea se împarte între mai mulţi actori: „Dacă publicul, studenţii sau profesorii lor nu vor pretinde texte bune, editorii nu vor pune la dispoziţia textologilor mijloacele necesare" (Bowers, 1966: 6). Marile impedimente în publicarea ediţiilor serioase apar pe parcursul *transmiterii* textului, adică în procesul propriu-zis de editare şi tipărire. Menţionata şcoală bibliografică şi-a stabilit reperele pe baza experienţei editării clasicilor, fără a neglija şi elementele ce ţin de bunul-simţ. Gestul primordial îl reprezintă stabilirea manuscrisului-bază, care e fie cel scris de mâna autorului, fie o dactilogramă ce poartă girul scriitorului, o variantă tipărită aprobată de autor sau chiar una netipărită, dar care e „autorizată". Etapa a doua constă în *editarea* propriu-zisă. Prin *editare* se înţelege compararea manuscrisului-bază cu retipăririle lui ulterioare şi eliminarea greşelilor sau alterărilor ce nu pot fi imputate autorului ori unui împuternicit al său.

În urma acestor operaţii se ajunge la *textul corectat* („corrected text"), care, în mod ideal, ar trebui să corespundă intenţiilor ultime ale autorului. Aceasta nădăjduieşte să fie cea mai bună variantă tipărită. În practică, situaţiile sunt infinit mai complicate. Nu în toate cazurile sunt îndeplinite condiţiile în

întregul lor şi etapele nu trebuie străbătute exhaustiv. În schimb, pot apărea situaţii neprevăzute, care ţin de elemente extra-editoriale: cenzura ideologică ori pe motive de „moravuri", sfaturile de natură stilistică ori de conţinut ale redactorilor de carte şi referenţilor, intervenţiile unor personaje direct interesate de imaginea lăsată de text asupra lor ori a comunităţii din care fac parte etc. (O discuţie amplă a conflictelor dintre reprezentanţii şcolii de editare Greg-Bowers, definită drept „hegemonică", prin prisma interpretărilor lui Tanselle, poate fi găsită în Bucci, 2003-2004: 1-44.) Elementul crucial al „judecăţii editoriale", adică al libertăţilor pe care şi le poate lua editorul unui text, a devenit sursa unei ample polemici. Ca exemplificare, confruntarea dintre G. Thomas Tanselle şi Jerome McGann a pornit chiar de la definirea diferită a unor termeni.

Pentru Tanselle, ediţia din 1984 a lui Gabler n-ar fi „inovatoare" în sensul depăşirii unei tradiţii. Operând cu concepte diferite faţă de cele acceptate de şcoala Greg-Bowers (de pildă, foloseşte termenul „copytext", şi nu „copy-text", definit simultan ca „un text critic construit şi ca un stadiu al construcţiei sale" [Bucci, 2003-2004: 25]), el se centrează asupra autorului. Prin urmare, nu e vorba de îmbunătăţirea modalităţii imaginate de Bower în descrierea istoriei textuale, aşa cum credea McGann. Ci de o formulă diferită şi, prin urmare, ieşită din canoanele care au guvernat decenii în şir metodologia editărilor de texte în mediul ştiinţific din Statele Unite şi Marea Britanie. Ea se prezintă într-o ţesătură infinit mai complicată, ce-şi crează propriile metode şi repere.

Surprinde totuşi faptul că în ciuda semnalării frecvente a stării deplorabile a ediţiilor din *Ulysses* aflate pe piaţă, vreme de câteva decenii nu a fost întreprins niciun demers ferm pentru a pune capăt intolerabilei situaţii. Difuz, cei care contestau acurateţea textului percepeau şi dificultăţile presupuse de aducerea acestuia la un standard acceptabil. Cu cât meditaţiile erau mai profunde, cu atât sporeau şi piedicile. Marea şi şocanta constatare era că în cazul lui *Ulysses* nu exista un *copy-text* propriu-zis, ci două sau mai multe (în funcţie de perspectiva în care te plasai în raport cu ideea de carte/manuscris). Oricine a studiat istoria scrierii şi, mai ales, a tipăririi romanului va admite că ambele situaţii vor fi întâmpinate cu contraargumente la fel de serioase, dacă nu chiar mai serioase decât cele în favoarea lor. Editorii au fost cei dintâi care au sesizat că păşesc pe terenuri mişcătoare. Chiar şi cei mai bine intenţionaţi s-au mulţumit cu periodice machieri ale realităţii, repaginând textul ori operând corecturi după legea „bunului-simţ".

Or, tocmai astfel de operaţii s-au dovedit a fi cele mai primejdioase. Oricine a citit biografia lui Joyce scrisă de Richard Ellmann îşi aminteşte scena în care Joyce lucra la ultimul său roman, asistat de tânărul Samuel Beckett: „O dată sau de două ori i-a dictat nişte fragmenţele din *Finnegans Wake*, deşi nu-i plăcea deloc să dicteze; în mijlocul unei astfel de ocazii, cineva a bătut la uşă, fără să fie auzit de Beckett. Joyce a spus «Intră» şi Beckett a scris cuvântul. Mai târziu, când i-a citit ce scrisese, Joyce a întrebat «Ce e cu 'Intră' ăla?» «Păi, l-ai spus dumneata», a răspuns Beckett. Joyce s-a gândit o clipă, apoi a spus: «Bine, rămâne»" (Ellmann, 1982: 649). E legitim, fie şi ca simplu exerciţiu mental, să admitem posibilitatea ca astfel de situaţii să se fi petrecut şi în cazul redactării lui *Ulysses*. Şi nu doar în 1919, când i-a dictat lui Frank Budgen o parte din *Wandering Rocks*. Prin urmare, trebuie să acceptăm că elementul entropic e inevitabil şi că, fatalmente, decid *urmele* scrise. Întrebarea – deloc retorică – în cazul lui *Ulysses* este: care urme?

Editarea facsimilată a manuscrisului Rosenbach şi a Arhivei James Joyce au constituit un gigantic pas înainte, dar nu s-a făcut niciun demers oficial pentru a se pune de acord „descoperirile" din teren cu demersurile tipografice. Planuri însă au existat. Unul dintre ele îi are drept eroi pe Hans Walter Gabler şi Michael Groden, care, ieşiţi din aventura constituirii Arhivei James Joyce, s-au gândit la o nouă ediţie a lui *Ulysses*. Groden s-a retras, dându-şi seama că nu avea suficiente resurse interioare pentru a se înhăma la o muncă ce presupunea migală, disciplină şi mult timp la dispoziţie. Excelent cunoscător al manuscriselor joyceene, Groden a realizat că editorul german deţinea informaţii temeinice asupra domeniului, iar contribuţia sa ar fi fost secundară. A preferat aşadar să renunţe, rămânând însă pe tot parcursul desfăşurării proiectului un sfătuitor de nădejde. Aşa cum a fost şi A. Walton Litz şi cum au mai fost şi alţii.

În 1977, când Gabler, pe atunci cercetător la Universitatea din München, s-a adresat instituţiei care gira drepturile de autor asupra creaţiei joyceene, Estate of James Joyce, ideea a fost primită cu neaşteptat entuziasm (anterior, Gabler se oferise să „reformuleze editorial" *A Portrait of the Artist*, dar conducătorii „aşezământului" îl refuzaseră). De data aceasta avea garantată o bursă de cercetare multianuală, pusă la dispoziţie de guvernul german prin Deutsche Forschungsgemeinschaft. Cu bine-cunoscuta disciplină teutonică, Gabler a pornit la lucru. Secondat de Wolfhard Steppe şi Claus Melchior, ambii de la universitatea münchenеză, Gabler propunea o metodă revoluţionară,

posibilă datorită celei mai formidabile maşinării a momentului: computerul. Experienţa universitarului german se combina admirabil cu harurile celor doi membri ai echipei sale: „independenţa de gândire” a lui Melchior şi talentul de editor al lui Steppe.

Cei trei şi-au dovedit şi abilitatea de a aduna în jurul lor o reţea de susţinători. Această trăsătură ne-germanică i-a ajutat să-şi apropie (ba chiar să-şi aproprieze!) rapid o personalitate de nivelul lui Peter du Sautoy. Du Sautoy a fost descris, pe bună dreptate, drept „ultimul dintre editorii gentlemeni”. Adică acea specie de „producători de cărţi” care avea competenţă şi în faza de discuţii cu autorii, şi, deopotrivă, în cea de distribuire a tipăriturii. Du Sautoy a dovedit o inegalabilă generozitate faţă de generaţia tânără de scriitori pe tot parcursul carierei de editor. Din 1946, când s-a angajat la Faber and Faber (editura aflată sub pulpana gigantică a lui T.S. Eliot), până în 1977, când s-a retras, a ocupat poziţii decizionale importante. În momentul când a fost abordat de Hans Walter Gabler, deţinea funcţia de preşedinte al editurii. Dar, lucru încă mai important, era principalul decident în cadrul lui Estate of James Joyce. La moartea lui, în 1995, ajunsese o legendă a pieţei de carte din lumea anglo-saxonă. Fără să aibă pregătirea unui cercetător sau a unui universitar, dădea dovadă de un fler incomparabil atunci când era vorba de rezolvarea practică a unor chestiuni academice dificile. Faptul că absolvise universitatea Oxford şi participase direct în al Doilea Război Mondial, în cadrul Royal Air Force, îi conferea o rară capacitate de înţelegere atât a situaţiilor teoretice, cât şi a celor practice.

„Consilieri academici” au fost numiţi Richard Ellmann, Clive Hart şi Philip Gaskell. Fiecare dintre ei, nume de rezonanţă în exegetica joyceană, fără a fi însă şi specialişti în editarea de texte. Rolul lor era să confere ediţiei mai ales un gir moral. Şi cine ar fi fost, în acel moment, mai potrivit decât ei? Unii fuseseră implicaţi şi în aventura James Joyce Archive, astfel încât se făcea, simbolic, şi o trecere de ştafetă de la o întreprindere la alta. Richard Ellmann era, indiscutabil, cel mai important exeget al biografiei şi operei lui Joyce. Studiile sale despre creaţia acestuia, precum şi cunoaşterea în amănunt a literaturii irlandeze îi conferiseră un prestigiu copleşitor. Era ca şi cum James Joyce însuşi ar fi participat la propria apoteoză editorială.

Clive Hart, a cărui dedicaţie faţă de universul joycean era admirabilă, venea cu prestigiul celui care reuşise să pătrundă, pe de o parte, în interstiţiile celei mai complicate cărţi a lui Joyce, *Finnegans Wake*, iar pe de alta concepuse o antologie

de texte critice asupra lui *Ulysses* care se poate citi cu mult folos şi la jumătate de secol după publicare. Ceea ce constituie, în sine, o performanţă invidiabilă. El a fost descris drept posesorul unui „stil de a comunica şi de a dezbate în forţă, având obiceiul de a polemiza pe bază de argumente, stimulând adeseori genul de discuţii în care oameni obişnuiţi abordează chestiuni de specialitate" (Arnold, 1991: 107-108). În fine, Philip Gaskell, al treilea membru al Comitetului, era un specialist veritabil în bibliografii. Preda la Cambridge, însă participarea lui la aventura grupului a fost mai degrabă timidă, în deplin acord cu semi-obscuritatea domeniului în care se specializase.

Principala chestiune ce trebuia rezolvată era stabilirea textului de bază, adică a *copy-text*-ului. Aşa cum se ştie, istoria scrierii şi tipăririi lui *Ulysses,* în loc să ajute, încurcă încercările de a formula o opţiune limpede. În ciuda imperfecţiunii sale, volumul din 1922, de la „Shakespeare and Company", reprezenta o candidatură serioasă. Simpla descriere sintetică a întâmplărilor prin care a trecut aduce argumente în favoarea sa: a fost predat editurii de Joyce, a fost corectat de autor şi conţine nenumărate adăugiri (aproximativ o treime faţă de numărul de pagini iniţial) scrise de mâna acestuia. Mai mult, adăugirile au fost corectate de Joyce în persoană. Prin urmare, „autoritatea" textului este greu de contestat.

Dar la fel de îndreptăţite la statutul de *copy-text* sunt şi manuscrisele. În primul rând, Manuscrisul Rosenbach, care e singurul document „coerent", scris de la cap la coadă de mâna lui James Joyce. Dar chiar şi acest ilustru manuscris *complet* e cât se poate de *incomplet*: lipsesc adăugirile de ultim moment pe care Joyce le trimisese direct tipografilor de la Dijon, unde se imprima romanul. Tot la capitolul manuscrise trebuie adăugate variantele din etapele timpurii ale compoziţiei cărţii, caietele de însemnări, precum şi informaţiile din corespondenţă. Mai mult, chiar ediţiile succesive ale romanului pot fi considerate, sub aspectul corecturilor sau modificărilor, tot un fel de „manuscrise". Prin urmare, în cazul cărţii din 1922 se poate vorbi despre ceea ce Tanselle a definit drept „autoritate prezumtivă", pe când manuscrisele beneficiază de un statut care ar putea fi numit *autoritate derivată*, deoarece beneficiază de girul aceleiaşi persoane, James Joyce însuşi, fără ca ele să fi fost folosite în întregime la momentul tipăririi.

O particularitate a stilului – şi anume, faptul că Joyce nu renunţa decât arareori, prin ştergere, barare ori rescriere la cuvintele sau frazele deja existente – îi conferă caracterul de

*text expansiv*, în permanentă amplificare. Această caracteristică, numită de o cercetătoare „revizuire prin extindere", ar constitui o însuşire a prozei, prin contrast cu „revizuirea prin excizie", tipică poeziei (Sullivan, 2013: 147). Confirmând o practică mai generală, procedeul constituie un argument în favoarea opţiunii pentru statutul de *copy-text* al unui produs care, de fapt, a fost generat în mod discontinuu, fără a fi structurat ca atare de autor. E şi punctul de plecare al lui Hans Walter Gabler. În locul unui singur text-sursă, el a propus aşezarea într-un plan circular a tuturor *semnelor* lăsate de Joyce în timpul scrierii şi tipăririi romanului *Ulysses*. Acestora li se adaugă corecturile ulterioare (şi parţiale, după cum ştim). Gabler şi-a însuşit conceptul de „notaţie autografă", pentru a include în sfera documentelor eligibile pentru noţiunea de *copy-text* absolut toate urmele scripturale legate de roman. Cu o condiţie: ca ele să fi aparţinut nemijlocit autorului. Demersul se relevă astfel a fi unul în egală măsură semiologic şi arheologic: un *text ideal*, născut din încorporarea într-o formulă grafică nouă a tuturor *cuvintelor* scrise de autor.

Ediţia Gabler pornea aşadar de la o premisă care diferea de tradiţia editorială dominantă. James Joyce – scriitorul a funcţionat ca pretext pentru construirea identităţii artistice a unui *Joyce imaginar*, într-o modalitatea asemănătoare aceleia întrebuinţate de membrii grupului OULIPO în exerciţiile lor de „literatură potenţială". Sublim şi utopic – dar şi de-o subiectivitate ce nu mai trebuie subliniată –, un astfel de drum reprezenta despărţirea netă de tradiţia clasică a editării de texte. Subiectivitatea era inevitabilă, pentru că accentul cădea nu pe informaţie, ci pe perceperea acesteia. Cu alte cuvinte, metoda receptării multistratificate a textelor se vedea condamnată să oculteze, cel puţin în măsura în care deschidea ferestre spre esenţa şi realitatea textului. Era inevitabil ca noul procedeu să nu provoace, mai devreme sau mai târziu, reacţia celor care trudeau, de multe decenii, într-o penumbră cvasi-anonimă, la descifrarea şi însufleţirea continentului scufundat al manuscriselor.

Hans Walter Gabler a intrat frontal în încâlcita viaţă a *ulyssologiei*, conştient că demersul său va fi privit cu suspiciuni. Şi avea perfectă dreptate. Era greu să „compatibilizezi" metodele acoperite de prestigiul teoriilor şi dezbaterilor savante, de *ancienne école*, cu tentaţia metodei „genetice" germane. Aceasta din urmă nu era atât o „accesare" teoretică a manuscriselor şi documentelor, cât rezultatul practic al implicării în cercetare a mijloacelor de editare electronică – în primul rând, computerul. Diferenţele de viziune se vădeau astfel aproape ireconciliabile: în concepţia anglo-americană, se

pornea de la un text existent (fie el editat, fie în manuscris) care era, practic, supus unui proces de „îmbunătăţire" prin adăugarea elementelor provenite din surse directe (ciorne, comentarii auctoriale, carnete, jurnale etc.). Se ajungea astfel la un produs cvasi-baroc, dar care reflecta cât mai fidel intenţiile autorului.

„Metoda" germană e în mod fundamental influenţată de studierea realităţii de către filozofia clasică a secolului al XIX-lea. Procesul editării e, în egală măsură, unul de reflecţie asupra etapelor creaţiei şi al treptatei lui încorporări/transformări într-un produs nou. În cazul lui *Ulysses*, o astfel de metodă era imposibil de pus în practică în cadrul uzanţelor de editare tradiţionale. Tentativa a trebuit să aştepte ivirea erei programelor de computer. Adică ieşirea din timpul creaţiei şi pătrunderea în malaxorul timpului cibernetic. Simbolismul întâmplării sare în ochi: pentru a se ajunge la esenţa unui text modernist a fost nevoie de o întreagă desfăşurare de imaginaţie tehnologică a postmodernităţii!

Astăzi, avantajele redactării computerizate sunt de ordinul banalităţii. Ba chiar se poate spune că nici nu mai există altă cale. La mijlocul anilor '70, metoda era însă revoluţionară. Ea permitea materializarea *de neimaginatului,* oferind accesul simultan la mai multe documente şi colarea lor într-un text unic. Ca prototip experimental a fost folosit capitolul *Lestrygonians*, editat după noua formulă, şi care a făcut furori în 1979, când Hans Walter Gabler l-a prezentat la „James Joyce Symposium" de la Zürich. El a constituit elementul decisiv în acordarea aprobării de a demara ceea ce avea să devină ediţia „critică şi sinoptică" a lui *Ulysses*. Cronologic, metoda lui Hans Walter Gabler exista, *in nuce*, din anul 1973. Ea a apărut în urma confruntării de la Bellagio, în vila Fundaţiei Rockefeller, unde un grup de specialişti în editarea de texte, europeni şi nord-americani, s-au reunit pentru a „explora diferenţele semnificative din teoria şi practica criticii textuale a literaturilor moderne din secolul al douăzecilea" (Gabler, 1995: 1). Pe lângă textele ulterioare publicate de celebrităţi ale domeniului precum Fredson Bowers şi Hans Zeller, Gabler menţionează şi propunerea lui Trevor Howard-Hill, care a trasat câteva dintre direcţiile decisive legate de editarea electronică a textelor. Situându-se în punctul de convergenţă al dezbaterilor, Gabler numeşte malul lacului Como drept „locul de naştere" al ediţiei critice şi sinoptice a marelui roman joycean. Ce se dorea era o abordare pragmatică, directă, transparentă, oarecum la antipodul „orientărilor istoriciste" îmbrăţişate de majoritatea membrilor şcolii americane.

În ce o priveşte, „teoria germană susţine, de pildă, că eclectismul nu e o metodă demnă de încredere şi că intenţia auctorială nu poate fi cunoscută ori e nesigură ca principiu ordonator al editării critice” (Gabler, 1995: 2). Aceste cuvinte conţin o contestare radicală a direcţiei americane, orientate spre autor (pentru o discuţie detaliată, v. Shillingsburg, 1986). În abordarea lui Gabler, acest lucru nu e cu adevărat decisiv. Hotărâtoare e perspectiva din care editorul „construieşte textul”. Şcoala americană a ilustrat cu preponderenţă direcţia potrivit căreia textele aparţinând autorului au o relevanţă egală, indiferent de statutul lor efectiv, adică dacă au fost corectate ori nu. Pentru germani, procesul trebuie să conţină şi o componentă istorică, adică o *analiză critică* a etapelor şi metamorfozelor prin care a trecut textul. Fără s-o spună explicit, Gabler contrapune două imagini: una *static-contemplativă* (anglo-saxonă) şi una *dinamic-interogativă* (germană).

În practică, lucrurile sunt infinit mai complicate. Aşa cum a arătat-o tradiţia editării autorilor de secol XIX ori a celor aparţinând epocilor mai vechi, fiecare carte îşi dictează, de fapt, propria metodă de editare. Nu există o grilă unică, ci invariante aplicate – de regulă, parţial – unor cazuri specifice. Sintagma *ediţie critică* se referă, prin urmare, nu atât la textul editat, cât la metodele prin care se produce editarea. Adică elementelor exterioare care contribuie la redefinirea lui în timp şi în substanţă. Că uneori, în procesul editării, aparatul tinde să fie mai important – sau, în orice caz, mai stufos – decât obiectul propriu-zis al editării ţine de personalitatea editorului. Gabler pune în evidenţă şi paradoxul inerent al acestui proces: „O ediţie oferă drept text editat mai degrabă un fragment sau o felie din istoria textului. În termeni practici, o ediţie tipăreşte sau retipăreşte de obicei o ediţie a lucrării definită istoric ca text editat. În jurul şi în interiorul ei, ediţia organizează întreaga istorie textuală sub forma unui aparat. Permisiunile de a modifica un text editat sunt limitate cu maximă stricteţe, amendările funcţionând exclusiv pentru a înlătura erori textuale sau greşeli textuale (*Textfehler*), prin definirea prealabilă a ceea ce poate fi acceptat ca *Textfehler*” (Gabler, 1994: 3).

În opinia lui Hans Walter Gabler, opţiunea şcolii anglo-americane este eronată, deoarece admite un procent mult prea mare de subiectivitate, adică de pseudo-substituire a intenţiilor autorului. Editorul devine astfel un „legatar testamentar” al acestuia, un avatar arogant, care pretinde a fi capabil să dea formă materială *idealului* exprimat de scriitor. Creatoare în aparenţă, o astfel de metodă conduce la arbitrar, deoarece nu

are acoperire totală în opera propriu-zisă. În cel mai bun caz, ea poate fi o „epifanie" de gradul al doilea, avându-l drept zeitate tutelară pe autor. Dimpotrivă, metoda germană privilegiază moştenirea materială efectivă, inclusiv „naraţiunile" tipografice şi editoriale înglobate în evoluţia textului. Cu alte cuvinte, orice editare este şi o reconstituire a *istoriei* textului, care începe cu ideea primordială, stabilirea structurii, notele pregătitoare, ciornele, variantele şi rescrierile ulterioare. Editorul e obligat să ţină cont de factorii extrinseci, deoarece sunt purtătorii unor mărci distinctive. Prin acestea, autorul a construit nu doar o operă literară, ci şi o *intenţie literară*.

Diferenţa dintre cele două şcoli e dată aşadar nu de scopuri – ambele ţintesc la realizarea ediţiei perfecte –, ci de metode. Din punct de vedere vizual, deosebirea este între un text desfăşurat în plan orizontal şi unul perceput spaţial. Arta editorului constă în aducerea la un numitor comun a tuturor factorilor obiectivi, pentru a conferi coerenţă diverselor etape ale creaţiei şi succesiunii de revizuiri ori variante. Că ele se realizează prin prezentarea consecutivă a documentelor sau prin gruparea tematică e de natură secundară (deşi foarte importantă pentru lizibilitatea produsului final). Decisivă e filozofia îmbrăţişată de editor şi capacitatea sa de a rămâne într-un dialog constant şi raţional cu provocările ivite pe parcurs. Cea mai importantă dintre acestea – şi în faţa căreia editorul e, din păcate, neputincios – o reprezintă discrepanţele stilistice identificate pe parcursul procesului creator, datorate corecturilor, îmbunătăţirilor estetice şi variantelor.

Adâncind acest gen de reflecţii, s-ar putea deduce că ediţia ideală e una cu dublă deschidere: o secţiune care cuprinde succesiunea de variante, modificări şi redimensionări şi alta de comentarii, studii comparative şi exegeze ce includ totalitatea discuţiilor referitoare la intenţiile şi realizările autorului. Ceea ce e, pe de-o parte, utopic şi, pe de alta, din punctul de vedere al lecturii, chinuitor. E ca şi cum ediţia ar fi fost produsă la un computer, dar pentru a accesa textul e nevoie de cel puţin câteva monitoare – ori o tehnologie *seamless*, capabilă să ofere acces instantaneu la mai multe planuri de lectură, interpretare şi marcare expresă a modificărilor.

Gabler n-a fost conştient de la început de aceste dificultăţi. Ele i s-au clarificat pe parcursul muncii la ediţia „critică şi sinoptică", dar şi în urma polemicilor şi explicaţiilor date după apariţia cărţii. De altfel, apetitul teoretizant al lui Gabler a crescut mult după 1984, stimulat de experienţa radicală străbătută. Când propusese responsabililor lui Estate

of James Joyce demararea ediţiei, energia pozitivă a celor şaisprezece volume din cadrul James Joyce Archive dedicate lui *Ulysses* jucase un rol determinant. Într-adevăr, niciodată până atunci un editor nu avusese la îndemână, într-un corpus unitar, cvasi-totalitatea informaţiei necesare realizării unui proiect atât de ambiţios. Deşi lipsea o piese fundamentală (Manuscrisul Rosenbach fusese publicat chiar de deţinători), Arhiva îţi lăsa aceeaşi senzaţie pe care o va fi resimţit Alice ajunsă în Ţara Minunilor. Adică un amestec de uimire, teamă şi seducţie, de promisiune că iluziile se pot materializa în obiecte palpabile.

Chestiunea deja menţionată a *copy-text*-ului s-a pus cu acuitate încă din prima clipă. Ediţia Shakespeare and Company putea fi un punct de plecare, la fel cum şi Manuscrisul Rosenbach prezenta anumite argumente în favoarea sa: la urma urmelor, era singurul manuscris olograf complet (minus ultima mini-secvenţă din *Penelope*). Mai mult, el conţinea mici fragmente care n-au fost identificate nici în variantele pregătitoare, nici în dactilograme. Acest lucru nu are decât o explicaţie (dacă acceptăm ipoteza lui Michael Groden, cu siguranţă corectă). Şi anume, că o parte din Manuscrisul Rosenbach a fost copiat de Joyce după o dactilogramă. Ceea ce explică existenţa diferenţelor: scriitorul a continuat să lucreze chiar şi atunci când textul părea să fi ajuns în faza finală. O dovadă indirectă (dar peremptorie) o constituie felul în care au decurs lucrurile în intervalul pregătirii pentru tipar şi al tipăririi primei ediţii a romanului: Joyce a făcut modificări şi adăugiri pe faimoasele *placards* până în ultima clipă. Această caracteristică a scrisului său a dus la o diferenţă de peste două sute de pagini între „ultimul manuscris” (orice vom fi înţelegând prin acest lucru) şi primul exemplar al cărţii tipărite.

Procedând prin eliminare, Hans Walter Gabler a ajuns la concluzia că nu poate face apel la niciuna din formulele tradiţionale de stabilire a *copy-text*-ului. Drept urmare, a *confecţionat* (acesta e cuvântul) „un text manuscris continuu” („a continuous manuscript text”) alcătuit din diversele manuscrise păstrate (în primul rând, Rosenbach), cărora li s-au juxtapus toate adăugirile şi corecturile identificate şi identificabile. O operaţiune, dincolo de orice dubiu, riscantă: ea nu oferea garanţia că nu existau şi alte manuscrise ori schimbări datorate lui Joyce însuşi. Mai mult: seria erorilor perpetuate de la ediţie la ediţie nu reprezintă doar o slăbiciune a corectorilor, ci şi o contribuţie (involuntară, dar adeseori plină de imaginaţie) a tipografilor: pur şi simplu, unele cuvinte greşite au fost înlocuite cu altele greşite!

# Şi acum, faptele!

Demararea procesului de editare a trebuit să se concentreze mai întâi asupra istoriei producerii manuscriselor. Rezumată, ea constă într-o acumulare continuă de pagini inedite, cam în felul în care Joyce a ţesut şi povestea noului Odiseu. La scară mică, e un proces de *modernizare* întrebuinţat ca tehnică de referinţă la modelele asumate, de la Shakespeare la Dante: „Prin ea, Joyce complică naraţiunea lui Homer cu o intrigă shakespeariană" (Weir, 2015: 75). Şi, am adăuga, cu „design"-ul dantesc. Or, pentru cineva nefamiliarizat cu felul de a scrie al lui Joyce, surprizele sunt mari. În ciuda menţionării frecvente în corespondenţă a intenţiei de a se apuca de *Ulysses* (v. scrisorile către fratele Stanislaus), nu există, practic, urme materiale din primii trei ani ai redactării, din care să ne facem o idee asupra felului în care scria Joyce. Procesul creator al artistului ne rămâne inaccesibil, iar cercetarea primelor manuscrise corectate nu e de natură să

deschidă vreo fereastră spre felul în care-şi gândea Joyce relaţia cu textul.

În cea mai bună carte dedicată metamorfozei manuscriselor joyceene, *Ulysses in Progress* (1977), a lui Michael Groden, aflăm în detaliu „bizara istorie a pre-publicării". Unul dintre aspectele principale îl reprezintă „prelucrarea" ulterioară a capitolelor iniţiale, astfel încât „să se adapteze noilor scopuri": „În momentul publicării finale a cărţii, dorinţa lui Joyce de a ajunge la completitudine enciclopedică devenise atât de tiranică, încât fiecare rând de corecturi a determinat revizuiri succesive şi adăugiri, având drept rezultat faptul că unele pagini au până la treisprezece faze de dezvoltare diferite, începând cu manuscrisul pe baza căruia a fost făcută dactilograma şi încheind cu textul publicat" (Groden, 1977: 3).

Întru totul sugestivă e situaţia capitolului *Proteus*, a cărui variantă timpurie (poate chiar iniţială) s-a păstrat şi care a fost drastic refăcut pentru a fi trimis spre publicare în Statele Unite, în *The Little Review*. Datorită procedeului menţionat, capitolul scris la Trieste poate deveni „contemporanul", ca stil şi substanţă, al primelor două episoade ale cărţii, ce aparţin perioadei elveţiene, ulterioare, mai precis „exilului în exil" de la Locarno. Abia după „unificarea" primelor trei secvenţe se poate vorbi despre începutul vieţii publice a romanului. Din martie 1918, „marca Joyce" devenea accesibilă publicului în revista feminist-modernistă a lui Margaret Anderson şi Jean Heap.

Deosebit de productivă în ansamblul său, etapa elveţiană – respectiv, intervalul trăit la Zürich – cunoaşte un an de creativitate aproape miraculoasă: 1918. Din ianuarie până în decembrie sunt aduse în stadiul final nouă capitole, pentru ca primele două luni ale lui 1919 să marcheze şi participarea (neplanificată!) a lui Frank Budgen la scrierea capitolului *Wandering Rocks*. Joyce pregătise note detaliate ale episodului, dar problema acută la ochi îl forţase să apeleze la ajutorul prietenului care a *scris* după dictare ultima treime a secvenţei. Tot în Elveţia sunt redactate şi episoadele *Sirens* şi *Cyclops*, iar părţile „problematice" (una din motive de „obscenitate", cealaltă datorită experimentului lingvistic radical), numite *Nausicaa* şi *Oxen of the Sun,* aparţin celei de-a doua perioade triestine, din toamna lui 1919 şi primăvara lui 1920. În fine, cvartetul *Circe*, *Eumaeus*, *Ithaca* şi *Penelope* (cu menţiunea că *Ithaca* şi *Penelope* au fost compuse în paralel, dar că ultimul fragment încheiat, în 29 octombrie 1921, e cel de-al şaptesprezecelea, şi nu al optsprezecelea) aparţine răstimpului parizian.

Această sumară trecere în revistă sugerează, în ea însăşi, câte potenţiale dificultăţi stau în faţa editorului, fie şi din perspectiva *duratei lungi* de redactare a romanului. În loc să ajute, metoda de lucru a lui Joyce, bazată pe însemnări, notaţii sau chiar mici naraţiuni pregătitoare, e de natură să facă şi mai dificil traseul editorial ca atare. Caietele (*notebooks*) care au fost tipărite în volumele 7 şi 12 ale Arhivei dau imaginea cea mai exactă a diferenţelor de abordare ale autorului în ce priveşte redactarea romanului. De la *Alphabetical Notebook,* care demarează la Dublin şi se încheie la Trieste*,* până la însemnările febrile din perioada scrierii/corectării/amplificării se întinde o vastă platformă metatextuală de-o extremă diversitate – de la sintagme ori idei ce urmează a fi folosite în text, până la conspecte ale unor cărţi folosite pentru fixarea „ramei" narative a romanului, cum ar fi tratatul lui Victor Bérard despre fenicieni şi *Odiseea*, lexiconul de mitologie greacă şi romană al lui W.H. Roscher, dar şi *Retorica* lui Aristotel.

Dacă pentru prima jumătate a romanului lucrurile sunt oarecum standardizate, odată cu episodul al doisprezecelea, *Cyclops,* Joyce e din ce în ce mai dependent de ciorne, scheme ori dezvoltări parţiale care, cu siguranţă, preiau fragmente din însemnări anterioare. În *Postfaţa* la ediţia din 1984 a romanului, Hans Walter Gabler menţionează şi existenţa unor note referitoare la *Ulysses* între materialele legate de scrierea lui *Finnegans Wake*, ceea ce constituie în sine un semnal de alarmă: câte astfel de manuscrise vor mai fi existând? Şi încă mai dramatic: câte se vor fi pierdut?

Să reţinem, totuşi, faptul că pe tot parcursul muncii la *Ulysses* James Joyce a folosit, în proporţii şi intensităţi variabile, o complexă schelărie de însemnări, sugestii, *aide-mémoires* şi chiar cuvinte disparate. Ele se vor adăuga unei categorii mai consistente, aceea a variantelor, care, la rândul lor, reprezintă grade diferite de completare şi amplificare a unor formule deja existente. Detalierea acestora, spectaculoasă pentru specialist şi inevitabil plicticoasă pentru cititorul obişnuit, ne arată că, în ciuda complexităţii lor, ele nu ne ajută să ne formăm o opinie clară privind modul de lucru al lui Joyce. Nota generală e aceea a unui demers pragmatic, în care autorul a folosit calea cea mai convenabilă în momentul respectiv. Putem aşadar trage concluzii de etapă (aşa cum au făcut Michael Groden sau Hans Walter Gabler), dar nu avem, cu certitudine, cum deriva din ele o „teorie generală" a compoziţiei.

Or, frumuseţea constă în posibilităţile infinite de lectură şi aranjare oferite de roman. Marea lecţie a ediţiei Gabler constă

tocmai în acest lucru: în faptul că a determinat transformarea unei (utopice şi ea) *ars editionis* într-o *ars combinandi*. După cum se ştie, există cel puţin alte două încercări ce stau sub semnul sisific al luptei cu ediţiile, ciornele şi corecturile lui Joyce: cea a lui Danis Rose, din 1997 (*Ulysses: A Reader's Edition*, Picador), şi una anunţată, dar niciodată apărută, a lui John Kidd, personaj care va juca un rol important în paginile următoare ale cărţii noastre. John Kidd a scris, de altfel, o recenzie a ediţiei Rose în care n-a făcut economie de epitete difamante. Intenţiile lui sunt evidente chiar începând cu titlul: „Making the Wrong Joyce" (Kidd, 1997: 54). Încă din debutul articolului, John Kidd îl învinuieşte pe Danis Rose de păcatul suprem pe care-l poate face un editor: adică să adauge cu de la sine putere cuvinte sau, Doamne fereşte, pasaje întregi care să nu fi aparţinut autorului. Şi nu o dată sau de două ori, ci de o sută de ori. Şi asta fără ca editorul să fi descoperit manuscrise noi ale romanului.

În percepţia lui Kidd, e vorba de un gest profund populist, denotat de pretenţia lui Rose de a fi „sustras" textul ulyssian din „turnul de fildeş al savanţilor" şi de a-l fi pus la dispoziţia cititorului obişnuit (şi umil). Metoda lui Rose ar fi constat în „lectura corecturilor" („copyreading") lui Joyce. Dar marele handicap e că editorul venea în domeniul *ulyssologiei* purtând un stigmat – în opinia lui Kidd – de neşters: participase alături de Hans Walter Gabler la pregătirea „ediţiei critice şi sinoptice". Acuzându-l de incompetenţă, Kidd adaugă păcatelor de moarte şi pe cel de fraudă: şi anume, pretinsa descoperire a şapte noi texte ale lui James Joyce, care fuseseră de fapt „descoperite" (şi publicate) încă din 1963.

În opinia lui Kidd, ne aflăm în faţa unui caz de „rescriere" a lui Joyce de către editorul său. Libertăţile pe care şi le ia acesta în raport cu textul au rolul de a „maximiza plăcerea cititorului", deşi ele se rezumau la adăugarea unor virgule şi corectarea formelor grafice considerate depăşite, precum şi la inserarea a „mii de linioare de unire" în cazul unor cuvinte pe care Joyce le contopise dinadins. Mai gravă e situaţia unor denumiri geografice, care ar fi fost mutilate după o metodă „brevetată" de Hans Walter Gabler.

De altfel, John Kidd nu-şi poate reprima pornirea de a ne aminti de „nocivitatea" ediţiei Gabler, semnalând şi una dintre cele mai „grosolane gafe" făcute la transcrierea numelui „Captain Buller" drept „Culler", în *Lotus Eaters*. Iar erorile similare ale lui Rose sunt etichetate drept năravuri ale unui ucenic prea ascultător, care s-a molipsit de beteşugurile maestrului. Nici *redesenarea* cărţii de către Rose nu beneficiază de mai multă clemenţă: „Titlurile jurnalistice

abrupte din «Aeolus», pe care Joyce le-a vrut cât se poate de vizibile, sunt înlocuite cu cel mai mic corp de literă folosită vreodată drept titlu. «Oxen of the Sun», al paisprezecelea capitol, e acum fragmentat în paisprezece secţiuni. Nu ştim dacă e vorba de numerologia lui Joyce sau a dlui Rose, deoarece editorul tace mâlc. În «Circe», se renunţă la stilul lui Joyce de a centra numele fiecărui vorbitor, creând spaţii ample deasupra şi dedesubt, ceea ce scurtează capitolul cu patruzeci de pagini" (Kidd, 1997: 55-56).

Până şi faptul că romanul are o prefaţă, o introducere şi un sumar, cărora li se adaugă o „Anexă tehnică" (*Technical Appendix),* e blamabil pentru John Kidd: din aceste motive, cartea va fi citită doar de „textologii de meserie" şi de „inginerii de software". Lovitura de graţie e dată prin acuzaţia că Danis Rose n-a consultat direct manuscrisele şi că nu a făcut o confruntare „cuvânt cu cuvânt", mulţumindu-se cu facsimilele din James Joyce Archives. Inutil să spunem că articolul lui John Kidd se încheie cu o salvă de mitralieră în direcţia revistei publicate de University of Tulsa, *James Joyce Quarterly*, un adevărat cuib de indivizi care se promovează reciproc, îndeosebi trioul alcătuit din Groden, Gabler, Rose, plus acoliţii lor. La un deceniu şi jumătate după apariţia ediţiei Gabler, setea de răzbunare a lui John Kidd rămăsese intactă.

Am făcut această largă paranteză, anticipând o parte dintre problemele durabile ce vor însoţi munca lui Hans Walter Gabler, dar şi pentru a da culoare şi consistenţă personajelor angrenate în proiect. Dacă ediţia Gabler e consecinţa directă a constituirii Arhivei James Joyce, la rândul ei, aceasta a stimulat un extraordinar efort de teoretizare şi conceptualizare. Chiar şi Danis Rose încearcă să propună un nou concept, cel de *isotext*, definit drept „amestecul laolaltă al componentelor unei serii sau al unui complex de texte", pentru a dinamiza procesul de îmbunătăţire a creaţiei. Într-o viziune polară încă mai radicală, Gabler e perceput drept „conservator (tradiţional) în accentul pe care-l pune asupra intenţiei auctoriale în dauna accidentului şi a circumstanţelor, dar radical în decizia lui de a defini intenţia auctorială drept multiplă şi schimbătoare" (Mahaffey, 2004: 233). Dacă ducem mai departe aceste aserţiuni, rezultă că textul final este conjuncţia mediată de computer a două decizii de a evalua raporturile dintre autorul-creator şi autorul-care-scrie.

În ampla *Postfaţă* a ediţiei din 1984, Hans Walter Gabler ilustrează cu lux de amănunte dificultăţile practice întâlnite, îndeosebi în secţiunea „From Draft to Fair Copy: «The Case of Eumaeus»". De la descrierea manuscriselor ca atare la trecerea în revistă a etapelor parcurse de text, Gabler construieşte de

fapt un argument în favoarea validităţii propriei metode de editare. El concluzionează că Joyce, fiind preocupat de „dezvoltarea textului prin mărirea şi îmbunătăţirea lui stilistică, a fost atent să păstreze amănuntele naraţiunii şi frazarea aşa cum fuseseră deja articulate”. Or, pentru editor, acest lucru presupune obligaţia de a „invoca o categorie formală de definiţii care să acopere grupul de variante ca întreg” (Gabler, 1984: 1865). Ceea ce echipa Gabler a făcut cu o acribie demnă de admiraţie, atât la nivel bibliografic, cât şi compoziţional.

Problema majoră pentru editor n-a constat în sărăcia materialelor, ci în excesul lor. Există texte corectate ale primelor nouă episoade, după cum există şi pentru episoadele 11-16. În schimb, ultimele două episoade, date fiind împrejurările excepţionale ale scrierii lor şi presiunea tipografilor, nu au generat şi manuscrise corectate propriu-zise. Forma compoziţională e identică cu forma lor tipografică – e ca şi când, metaforic vorbind, Joyce le-ar fi dictat direct tipografilor. Coroborând acest lucru cu felul în care a fost redactat Manuscrisul Rosenbach, Gabler ajunge la concluzia că el este, într-o descriere pur tehnică, un „manuscris colectiv” (*collective manuscript*) al episoadelor romanului. Am spune, accentuând constatările savantului german: ele sunt ceva mai mult decât o mini-arhivă, dar şi ceva mai puţin decât o carte.

Am menţionat aceste detalii de natură tehnică doar pentru a sugera existenţa unui univers complex în care trudei scriitorului îi corespunde o trudă egală a celor care-au contribuit la drumul cărţii dinspre mintea şi mâna lui James Joyce (şi, cel puţin într-o împrejurare, dinspre vocea lui) spre cititor. Într-un anumit sens, o astfel de scriere e şi un omagiu adus dactilografelor, linotipiştilor, paginatorilor, zeţarilor, corectorilor şi tehnoredactorilor. Prezenţa lor în *industria Joyce* e, adeseori, la fel de importantă ca şi aceea a editorilor şi a cititorilor. Parcurgerea *Postfeţei* echivalează cu o vizită într-un muzeu burduşit cu hărţi secrete care conduc, toate, spre o comoară pe care deja ai descoperit-o.

Hans Walter Gabler invită la o parcurgere a stării manuscriselor, indicând locurile şi dificultăţile întâmpinate în stabilirea a ceea ce el numeşte „the final working draft”. E necesar, în fiecare din cazuri, să cunoşti împrejurările producerii textului şi elementele exterioare care au putut determina deciziile lui Joyce – de pildă, distanţa dintre rânduri în cazul unor dactilograme arată cât de „prosper” sau cât de „strâmtorat” era în acele momente şi ce sume îşi permitea să plătească dactilografelor. Forma lor poate fi utilă şi pentru

stabilirea perioadei în care au fost create şi a importanţei lor în rotunjirea variantei finale.

Dar, cum spuneam, aceste amănunte – palpitante în sine – pot fi urmărite în contorsionata lor complexitate din notaţiile lui Hans Walter Gabler, în *Ulysses in Progress,* cartea lui Michael Groben, sau chiar în deja menţionata ediţie a romanului de la Picador, realizată de Danis Rose, precum şi în nenumărate alte studii dedicate textologiei joyceene. Scopul lucrării de faţă e să pună în evidenţă contextul care a declanşat una dintre cele mai spectaculoase bătălii duse în jurul unei cărţi în ultima jumătate de secol. Lucrurile sunt cu atât mai uimitoare cu cât nu e vorba despre o confruntare ideologic-religioasă, aşa cum a fost cazul lui *Satanic Verses*, sau, înaintea lui, despre o răbufnire a puritanismului, ca în cazul *Lolitei* lui Vladimir Nabokov.

Cruciale pentru demersul lui Gabler sunt precizările privind ediţia lui *Ulysses* apărută în 2 februarie 1922, despre care se afirmă că e „cea mai apropiată de ceea ce a intenţionat Joyce ca text public". Dar ea nu „reprezintă textul operei aşa cum l-a scris el". În acceptarea sau respingerea acestei afirmaţii stă (sau cade) întregul eşafodaj construit de către Gabler şi echipa lui într-un interval la fel de lung cât cel care i-a fost necesar lui Joyce pentru a scrie romanul. Să recunoaştem: afirmaţia e de o îndrăzneală paralizantă. În doar câteva cuvinte, Hans Walter Gabler a dărâmat un monument şi o legendă care durau de peste şase decenii. Şi ce propunea în schimb? Un şir de consideraţii teoretice şi deducţii privind statutul efectiv al romanului în raport cu autorul, cu tradiţia editorială, cu sateliţii alcătuiţi din manuscrise, corecturi, interpolări, adăugiri şi rescrieri.

Dintr-o singură lovitură, o serie de capete căzeau retezate în ţărână. Cel dintâi, al lui James Joyce însuşi, autorul incapabil să ofere o ediţie care să corespundă propriilor intenţii. Apoi, cel al Sylviei Beach, patroana lui „Shakespeare and Company", care a avut iniţiativa de a-i cere lui Joyce ca librăria ei „să aibă onoarea" de a se transforma în editură pentru a-i publica romanul. Apoi, Maurice Darantière şi echipa lui de tipografi din Dijon, care au muncit eroic pentru a da la iveală un mamut de 732 de pagini, cu copertă albastră şi litere albe pentru titlu şi numele autorului. Iar după ei, sponsorii lui James Joyce, în frunte cu Harriet Weaver Shaw. Şi nu în ultimul rând, Ezra Pound, adevăratul agent literar al lui Joyce pe tot parcursul scrierii romanului. Pound are, totuşi, o scuză, deoarece a avut mai multe intervenţii în care şi-a manifestat dezacordul faţă de stilul şi conţinutul romanului. În schimb, Margaret Anderson şi Jane Heap, de la *The Little Review,* n-au

niciuna. La fel, editorii americani şi englezi care au încercat să publice romanul. Bennett Cerf, de la Random House, ba chiar şi editorul-pirat Samuel Roth şi toţi criticii, în frunte cu Edmund Wilson, care au contribuit la înălţarea statuii unei opere despre care s-a spus orice, s-a spus totul, dar nimeni nu i-a contestat paternitatea.

Pentru că, finalmente, în aceasta constă punctul de atac al lui Gabler: într-o subtilă delegitimare a scriitorului în carne şi oase şi în conferirea unei importanţe decisive sutelor, miilor de semne lăsate în etapa de şantier sau abandonate din motive imposibil de clarificat. Editorul e conştient de gravitatea opţiunii, precum şi de valoarea pur teoretică a demersului. Prezumţia lui e că procesul de creaţie/publicare e supus acţiunii multor imponderabile şi că „dominaţia" autorului asupra dactilogramelor şi şpalturilor e relativă. În cazul lui Joyce, procesele fireşti sunt „alterate" de adăugirile şi rescrierile autorului, ceea ce impune obligaţia unei lecturi critice a întregului proces. Stabilirea textului de bază (botezat de Gabler *copytext*) este însoţită de statuarea unor reguli precise, capabile să conducă la construirea unei ediţii valide din punctul de vedere al realităţii textuale, al intenţiei auctoriale şi – nu în ultimul rând – al onestităţii profesionale.

Corespondenţa lui Joyce, mărturiile unor personaje implicate în publicarea romanului, comentariile scriitorului făcute în faţa unor prieteni indică, dincolo de orice dubiu, frustrarea lui Joyce în raport cu starea deplorabilă a textului aşa cum a fost el tipărit la Dijon de către Maurice Darantière. Pentru Gabler, această împrejurare e suficientă pentru a emite o axiomă (într-un limbaj a cărui solemnitate rivalizează cu aceea a actelor oficiale prusace): „Întreaga motivaţie a acestei ediţii se bazează pe presupunerea că actul legal al primei publicări nu a validat textul pe care l-a făcut public în suficientă măsură încât să confere autoritate numărului mare de erori" (Gabler, 1984: 1982). Or, această situaţie obiectivă deschide un vast câmp de bătălie între aşa-numitele *documente ale compoziţiei* şi *documente ale transmiterii*. În primul caz, textul poartă încărcătura deplină a autorităţii, în al doilea e generator potenţial de erori. Situaţia se poate inversa. Şi anume, documentele transmisiei să se substituie documentelor compoziţiei, în cazul în care primele se dovedesc a fi inferioare din punctul de vedere al calităţii lor intrinsece.

Pentru Gabler, „documentele compoziţiei" sunt textele scrise de mâna autorului, iar „documentele transmisiei" sunt cele dactilografiate, fragmentele tipărite în Statele Unite de *Little Review* şi în Anglia de *The Egoist*, corecturile primei ediţii şi ediţia din 1922, de la „Shakespeare and Company" (p.

1892). Lucrurile se complică în momentul când sunt analizate scrierile de mână. În foarte multe cazuri – iar cel mai ilustru dintre ele este Manuscrisul Rosenbach – ele sunt transcrieri, respectiv, „documente ale transmiterii". Şi chiar dacă, aşa cum s-a întâmplat, copierea manuală de pe dactilogramă îi aparţine autorului însuşi, ea înglobează un grad de mecanicitate care le modifică statutul. Nemaivorbind de faptul că procesul transcrierii e însoţit de apariţia „erorilor materiale" care devin, la rândul lor, sursa unor suspiciuni privitoare la „corectitudinea" textului. Din fericire, existenţa unor variante succesive oferă un ajutor substanţial în stabilirea soluţiei preconizate de autor.

Prin urmare, Hans Walter Gabler a bănuit la ce fel de muncă – şi riscuri – se înhamă. Opţiunea pentru fiecare cuvânt era rezultanta unui proces complicat de comparare, stabilire a gradului de plauzibilitate şi corectitudine a acestuia. E vorba de un proces critic prin excelenţă, care antrenează analiza credibilităţii fiecărei unităţi în funcţie de autoritatea ce i se poate atribui. Din acest punct de vedere, cele mai mari probleme sunt cele ridicate de dactilogramele şi şpalturile ce nu provin direct de la James Joyce. Pentru editor, ele sunt sursa unei categorii specifice de alterări, pe care le numeşte *scribal corruptions*. Însă nu toate: pentru că unele corectează (tacit) greşeli identificate în manuscrisul propriu-zis. Ceea ce ne aruncă într-o competiţie nebunească între două feluri de competenţe: cea a autorului şi cea a diverşilor interpuşi, aflaţi sub autoritatea lui directă (dactilografele, Ezra Pound – „primul lui cenzor" – sau Frank Budgen, care a scris după dictare) ori indirectă (redactorii publicaţiilor citate, linotipiştii, paginatorii, corectorii, editorii). Cu aceste elemente în mână se poate glosa la infinit, combinând în serii de două sau mai multe componente posibilele relaţii dintre textele care gravitează în jurul planetei numite *Ulysses*. Se constată, urmând descrierea lui Gabler, cu câtă uşurinţă (şi cu ce efecte) se produce modificarea statutului documentelor cercetate.

O importanţă primordială o are faptul că Joyce nu a lăsat un manuscris complet al romanului, cu excepţia Manuscrisului Rosenbach, care, după cum se ştie, prezintă diferenţe substanţiale faţă de prima ediţie a romanului, din 1922. Joyce a continuat să scrie frenetic chiar şi în faza de tipărire, amplificând volumul cărţii cu o treime – ceea ce constituie, probabil, un record neatins vreodată de un alt autor. Acest lucru s-a produs cu ocazia corecturilor succesive ale şpalturilor, din ce în ce mai lungi şi mai precipitate. Procesul descris mai sus ilustrează felul în care nişte „documente ale transmisiei" se metamorfozează în „documente ale

compoziţiei" prin voinţa tiranică a autorului. Operaţia de corectură şi cea de creaţie devin astfel aproape interşanjabile. Sau, mai precis, se potenţează reciproc, atât în sens pozitiv, cât şi negativ.

Din punctul de vedere al unui editor, aceste situaţii pot fi, simultan, şi paradiziace (pentru că dau o imagine relativ clară a felului în care funcţiona relaţia autorului cu propria creaţie), dar şi infernale – deoarece strecoară constant o undă de dubiu, îndeosebi în ce priveşte coerenţa textului. Adică în ce măsură adăugirile survenite în condiţii neobişnuite (ba chiar de stres) se articulează firesc pe o realitate textuală preexistentă. Ele sunt în egală măsură dovezi ale flexibilităţii textuale şi ale disponibilităţii psihologice a autorului de a se confrunta cu propria creaţie. Aşa cum se ştie, în cazul lui Joyce a existat întotdeauna o legătură puternică, aproape indestructibilă cu ceea ce deja scrisese. Din această perspectivă, multe din modificările lui au scopul flexibilizării fragmentelor – funcţionând asemeni unor lubrifianţi textuali – sau al explicitării ori amplificării unor situaţii care i se păreau insuficient reliefate.

Au existat, desigur, şi impedimente de natură personală: presiunea temporală şi „scăpările" inerente unei corectări care n-a presupus şi colaţionarea. O analiză comparatistă a paginilor pune în evidenţă inconsecvenţe şi omisiuni în procesul eliminării greşelilor. Pe unele, James Joyce pur şi simplu nu le-a văzut şi astfel au rămas nedetectate până la capăt, adică până la imprimare. Deşi pretindea că-şi cunoaşte romanul în cele mai mici amănunte, au rămas nesemnalate chiar şi modificări care nu i se datorau. Compararea manuscriselor cu dactilogramele arată că, în unele cazuri, s-au strecurat inadvertenţe în procesul de dactilografiere, datorate greşitei lecţiuni a schimbărilor operate manual de către autor. Gabler dă un exemplu din *Calypso*, unde *snores* („sforăie") devine *moves* („se mişcă"), identificând şi o inconsecvenţă privind suma vehiculată în cazul pământului din Ţara Promisă oferit de Agendath Netaim, descoperit de Leopold Bloom pe un afiş-reclamă. Astfel de cazuri ies din categoria celor amendate tacit, deoarece fac parte din spectacolul psihologic în care sunt implicate – oricât de bizar ar părea – mecanismele prin care textul dialoghează cu autorul, impunându-i propria versiune.

În toate teoriile privind normele de editare, rolul primordial al textului de bază (*copytext*) e indiscutabil. Prima şi cea mai plină de consecinţe decizie luată de Hans Walter Gabler a fost eliminarea din această categorie a ediţiei din 1922. Ea reprezintă echivalentul intervenţiei unei forţe externe

în schimbarea liniei succesorale a unei case regale. În mod aproape unanim, *Ulysses* publicat de „Shakespeare and Compay" era privit drept versiunea *princeps*, sursă indiscutabilă de autoritate şi expresivitate. E varianta folosită de toţi marii critici literari din epocă, de autorii primelor monografii dedicate lui Joyce (şi chiar de către cei care au piratat romanul!). Şi totuşi, argumentele lui Gabler, bazate pe analiza detaliată a manuscriselor, dactilogramelor şi corecturilor, îl conduc la decizia de a-i refuza statutul pe care părea să i-l confere o sumă de împrejurări – inclusiv acela de obiect mitic ce se vinde la preţuri exorbitante. E vorba chiar despre sumele din primii ani, nu despre cele astronomice atinse la casele de licitaţii din zilele noastre.

Editorul admite, fireşte, că ediţia din 1922 conţine „cele mai apropiate aproximaţii" ce pot fi identificate în manuscrisele ori tipăriturile păstrate de la James Joyce. Şi totuşi, în urma analizei totalităţii documentelor, Gabler consideră că ea nu îndeplineşte condiţiile unui „text autoritar". A-l lua drept obiect-sursă te ajută, în cel mai bun caz, să obţii o *ediţie corectată*. Or, intenţia sa era să producă o *ediţie critică*. Opţiunea, în multe sensuri revoluţionară, este aceea de a stabili ca regulă de selecţie, fără discriminare, totalitatea textelor manuscrise existente. Adică ceea ce editorul numeşte *un text manuscris continuu* („the continuous manuscript text") şi care, prin decizia acestuia, este învestit cu autoritatea unui text de bază. E vorba de fapt, despre un text transversal, care leagă cu un singur fir roşu secvenţele disparate – şi posedând grade diverse de „autoritate" – ce urmează a fi supuse interpretării critice specializate, în vederea obţinerii produsului final.

Dacă luăm drept criteriu al definirii „textului manuscris continuu" implicarea directă a lui James Joyce în realizarea structurală a cărţii, e limpede că nu poate fi scos cu totul din discuţie „ultimul nivel al textului primei ediţii". Prin contrast, se exclud probele „dezvoltării textuale" ale celor dintâi variante (inclusiv dactilogramele), deşi ele sunt, incidental, folosite pentru a confrunta sau pentru a corija anumite erori. Relaţia dintre elementele care alcătuiesc „manuscrisul continuu" este una de contiguitate. Ea instituie o „gândire pozitivă" în care sunt valorificate doar documentele ce există efectiv, fără a lua în calcul posibilele absenţe, omisiuni ori erori. Modalitatea constituirii *manuscrisului continuu* ilustrează întru totul sintagma *leap of faith*: adică statuarea unei realităţi indiscutabile, în ciuda faptului că dovezile empirice ale existenţei acesteia lipsesc. Impresia finală e aceea de proces dinamic, de energie concurenţială capabilă să absoarbă informaţii ivite pe parcurs sau identificate în mod

indirect, prin consultarea unor texte ce n-au fost luate iniţial în considerare ori a unor deducţii.

Rezultatul practic al acestei descrieri îl reprezintă *ediţia critică şi sinoptică* scoasă la lumină după opt ani de muncă, în 16 iunie 1984. Hans Walter Gabler a permis un acces nelimitat pe şantierul prolix şi aparent haotic alcătuit din identificarea, sortarea şi mixarea manuscriselor joyceene. Ediţia în trei volume, de la Garland, oferă şansa verificării directe a *totalităţii* operaţiunilor efectuate – chiar şi a celor care indică refuzul de a face o modificare. N-au lipsit, desigur, „modificările tacite", îndeosebi adăugarea punctelor înaintea unui paragraf nou sau „deschiderea unui discurs direct". De asemenea, punctele au fost eliminate după prescurtările „Mr" şi „Mrs". Excepţie face, desigur, capitolul *Penelope*, al cărui sistem de punctuaţie are un regim special. Notele urmează, şi ele, o logică proprie, fiind prezente în funcţie de categoria la care se referă, începând cu cea a documentelor şi încheind cu comentariile editoriale referitoare la geneza ori caracteristicile textului adnotat.

Hans Walter Gabler a construit o reţea de simboluri (v. pp. 1896-1897 ale „ediţiei critice şi sinoptice") care conferă, pe alocuri, senzaţia unui tablou criptic şi înfricoşător – rezultatul paradoxal, dar şi previzibil, al încercării de a accede la transparenţa desăvârşită. Dar chiar şi aşa, intenţia i-a fost contestată, din două direcţii diametral opuse. Unele pentru că informaţia era prea stufoasă, altele, pentru că ar fi fost lacunară. Modificările operate în cursul editării alcătuiesc pagina din stânga a cărţii. Pagina din dreapta reprezintă „trecerea pe curat" a şirului de amendări/îndreptări (*emendations*) gata operate, dar fără a mai păstra şi semnele care au condus la ele. Editorul subliniază că schimbările nu se referă la vreuna din tipăririle lui *Ulysses* deja existente. Mai precis, el nu şi-a propus să corecteze erorile diverselor variante aflate pe piaţă. Operaţiile de *amendare* au vizat exclusiv documentele care, prin însumare, alcătuiesc *manuscrisul continuu*. E vorba, aşadar, de o manieră cu totul specială de a face corecturi: una aplicată textelor care n-au ajuns să se confrunte cu cititorul în urma unui proces tipografic.

Pentru Gabler şi echipa lui, metoda abordată instituie şi un alibi pentru legitimarea documentelor incluse în manuscrisul continuu. Piesele acestui „dosar" sunt utile chiar şi atunci când nu sunt întrebuinţate în stabilirea propriu-zisă a „textului critic şi sinoptic": ele au rolul de a confirma sau infirma anumite neclarităţi provenind din alte surse. Adică de a decide pe baza obişnuinţelor confirmate ale autorului sau pe baza opţiunilor privind grafia unor locuri şi denumiri. „Notaţia

autografă" a lui Joyce are, de cele mai multe ori, întâietate chiar în raport cu modalităţile oficiale prin care sunt marcate respectivele unităţi lingvistice. Gabler sistematizează consecinţele acestor decizii în patru categorii. Prima se referă la efectul retrospectiv al „corecturilor autoriale" asupra „textului manuscris continuu". A doua priveşte felul în care „amendarea" textului manuscrisului continuu include şi „documentele de transmisie", dar şi, după o analiză minuţioasă, ediţiile ulterioare. A treia constă în emiterea unor judecăţi critice pe baza comparării documentelor, îndeosebi *Ulysses Notesheets* şi variantele timpurii păstrate, dar şi Manuscrisul Rosenbach. În fine, a patra constă în confruntarea celor două surse importante ale textului manuscrisului continuu, care se află uneori în conflict, finalizată prin inevitabilul proces al „amendării".

Descrierea lui Gabler este, firește, mult mai detaliată şi conţine o cantitate apreciabilă de exemple menite să ilustreze logica şi, într-un fel, fatalitatea metodei. Prezentarea sinoptică a acesteia dă imaginea dezvoltării compoziţionale, prin punerea în evidenţă a „îmbunătăţirilor" textului manuscrisului continuu, marcată printr-un sistem de diacritice care permite cercetarea diverselor faze de „creştere". Accesul la acesta este instantaneu, facilitat (dacă se poate spune aşa) de existenţa notelor de subsol care marchează punctele şi momentele importante ale operaţiilor – aşa-numitele schimbări intra- şi inter-documentale. Ele sunt însoţite de indexările alfabetice şi numerice, precum şi de nenumăraţi alţi indici grafici (descrierea lor la pp. 1901-1903).

Textul din partea stângă a ediţiei reprezintă, aşadar, textul critic al lui *Ulysses*, care conţine toate modificările operate în urma procesului de editare schiţat în rândurile de mai sus. Ele au un farmec aparte pentru cercetătorul interesat să pătrundă în laboratorul complex care, timp de opt ani, a fost construit de echipa Gabler, dar s-a relevat a fi şi o operă de *auto-construcţie*. Ar mai trebui, poate, menţionat faptul că nu au fost folosite în niciun fel trei dintre ediţiile apărute în timpul vieţii lui James Joyce: cea piratată, a lui Samuel Roth, din 1927, the Limited Editions Club din 1934 şi ediţia din 1934 de la Random House. Din colaţionarea celorlalte ediţii şi a cercetării amănunţite a manuscriselor, dactilogramelor şi însemnărilor autorului a rezultat un număr de 5 000 de erori (greşeli, inadvertenţe, omisiuni etc.).

Intenţia lui Hans Walter Gabler a fost, aşadar, să „construiască" un „text critic" care să reflecte gradul de „dezvoltare ideală" aşa cum a fost ea identificată în momentul apariţiei primei ediţii a romanului. Acesta se baza, la rându-i,

pe versiuni existente, supuse unui proces de amendare complex. Un astfel de demers n-ar fi fost posibil fără întrebuinţarea – revoluţionară în acel moment – a programului de editare computerizată, TUSTEP, dezvoltat la Universitatea din Tübingen de un grup de cercetători de sub conducerea lui Wilhelm Ott. Într-un articol din 1981, Gabler anunţa că noul *Ulysses* va reprezenta „primul pas spre realizarea unei ediţii critice complete a operelor lui James Joyce" (Gabler, 1981: 232). Principalele date din acest articol sunt preluate în *Postfaţa* la ediţia „critică şi sinoptică". Trebuie însă citate, pentru importanţa lor de istorie literară, câteva din precizările făcute la cald, chiar în perioada când Gabler lucra intens la imensul edificiu editorial:

„Fiecare capitol a atins un nivel de consolidare într-o variantă finală de lucru pe baza crochiurilor, dintre care au supravieţuit doar câteva. Ulterior, structura capitolelor a rămas neschimbată în esenţă, în ciuda nenumăratelor revizii verbale şi extinderi. Ciornele finale ale tuturor capitolelor s-au pierdut, mai puţin trei. Pe baza lor, cu excepţia celor trei care au supravieţuit, a fost realizat un exemplar olograf. Cincisprezece capitole corectate şi trei ciorne în stare de lucru finală alcătuiesc ceea ce e cunoscut sub numele de Manuscrisul Rosenbach (R) al lui *Ulysses*.

Atunci când un capitol ajungea în stadiul R, se făcea imediat o dactilogramă (typescript) (T). Pentru nouă capitole, aceasta a fost copiată din R, în timp ce restul de nouă au fost copiate din ciorna de lucru finală (W) într-un stadiu al revizuirii ulterior datei la care a fost copiat de mâna autorului în R. Astfel, R se plasează, pentru mai mult din jumătate dintre capitolele romanului, în afara liniei de transmisie directă. Şi totuşi, tocmai datorită acestor împrejurări sunt posibile reconstruirea W-ului pierdut al acestor texte şi identificarea textului său de bază şi revizuirile post-R din dovezile combinate ale derivativelor radiante R şi T.

Deşi s-a pierdut pentru primele cinci capitole, T reprezintă legătura esenţială în transmiterea textului din faza de manuscris către tipar. El a servit pe întregul parcurs (deşi în cazuri diferite) drept exemplarul tipografului: mai întâi, un exemplar care nu a supravieţuit, pentru «opera în lucru» serializată în paisprezece capitole în *Little Review* din New York/Chicago (L) (martie 1918/decembrie 1920), cu extrase paralele din *Egoist* (Londra) (E); şi apoi pentru publicarea în întregime a cărţii la Paris, în 1922.

Joyce a revizuit şi amplificat textul romanului, într-o succesiune multiplă olografă a lui T şi a seriei de până la nouă corecturi succesive ale publicării cărţii, cu peste o treime faţă

de mărimea lui R sau a lui W reconstruit. Cumulul de notaţii olografe dinspre W/R spre ultimele adăugiri ale fiecărei corecturi finale poate fi definit drept manuscrisul continuu al romanului. Manuscrisul continuu multistratificat este descris, în cazul mai multor scurte, dar clar definite *lacunae,* în procesul transmiterii sau e recuperabil din seria de martori textuali existenţi, R, T, L/E, şi din corecturile publicărilor succesive ale cărţii" (Gabler, 1981: 233).

Extrem de tehnic (şi, inevitabil, greoi), citatul de mai sus reprezintă sinteza procesului de producere a cărţii, aşa cum s-a desfăşurat ea timp de peste şapte ani. Editorul a încercat să demonstreze, în postfaţa ediţiei critice şi sinoptice, că s-a inspirat din „concepţia bine cunoscută a lui Joyce privind dominaţia linearităţii în dezvoltarea compoziţională a operei" (Gabler, 1984: 1895). În realitate, Gabler a creat un „document imaginar", unic şi continuu, dar care, în perspectivă vizuală, trebuie privit drept un obiect alcătuit dintr-o succesiune de planuri unite de o axă comună. Imaginea spaţială a cărţii se impune astfel de la sine, ca o întretăiere de litere scrise de mâna lui Joyce – acesta fiind, în cele din urmă, criteriul suprem îmbrăţişat de echipa Gabler. Axa textuală menţionată e reprezentată de Manuscrisul Rosenbach, pe care au fost aşezate, ca într-un pom de Crăciun („direct sau mediat", subliniază Gabler), toate celelalte tipuri de materiale pre-tipărite, inclusiv ediţia întâi a romanului.

Metoda de colare (şi colaţionare) a avut drept criteriu asamblarea notaţiilor autografe, ţinând cont de starea şi poziţia lor. Adică, ele trebuiau să fie „lineare şi contigue" (ceea ce excludea documentele fragmentare), iar celelalte erau incorporate doar în urma unei analize critice a originii, a relaţiei cu alte manuscrise şi a logicii interne a textului. Scopul urmărit e acela de a prezenta un *Ulysses* pe deplin legitim, în „dezvoltarea lui compoziţională", reflectare tipografică a unui „text manuscris continuu", a cărui legitimitate (şi chiar identitate) e conferită de un text paralel – cel al notelor de subsol. Ele sunt atât de spectaculoase, încât ariditatea lor intrinsecă se topeşte într-un discurs aproape muzical, într-o orchestraţie menită să ghideze cititorul – oferind, totodată, argumente solide în favoarea opţiunilor editoriale – într-un labirint al ipotezelor textuale multiple.

Gabler oferă o lungă listă a simbolurilor întrebuinţate, precum şi a modificărilor (ori a refuzului de a face anumite modificări ce păreau indispensabile), construind un metatext critic ce poate funcţiona independent. Însuşirea de căpătâi a acestuia constă în limitarea explicaţiilor textuale şi în preeminenţa acordată simbolurilor. De unde şi impresia de

construcţie „cabalistică” a multora dintre paginile din stânga ale ediţiei „critice şi sinoptice”, un veritabil şantier alcătuit din simbolurile grafice care marchează procesul interior de constituire a textului. E important să reţinem că nenumăratele „alterări textuale” definite drept „emendations” („îmbunătăţiri”) nu sunt şi „amendments” („modificări”, „adăugiri”). Ceea ce dovedeşte – o dată în plus – că scopul lui Hans Walter Gabler şi al echipei sale n-a fost să propună o ediţie „corectată”, eliberată de povara erorilor, ci o *ediţie nouă*, pur şi simplu.

# Copyright după copyright

Dezideratul cu substrat ştiinţific al lui Hans Walter Gabler corespundea de minune dorinţelor moştenitorilor/executorilor testamentari ai lui James Joyce. *Ediţia nouă* a lui *Ulysses* devenise o sintagmă obsedantă printre beneficiarii legali ori simbolici ai cărţii. La moartea scriitorului, situaţia financiară a familiei se agravase. Giorgio dăduse în patima beţiei, iar Nora nu se putea baza pe sprijinul lui. Prea puţini dintre cei care-l anturaseră pe Joyce, sprijinindu-l în momentele grele, au ajutat familia după moartea scriitorului. Cu excepţia lui Harriet Shaw Weaver, care-şi asumase, cu obişnuitul ei stoicism, custodia Luciei, bolnavă irecuperabil de nervi, cercul prietenilor se subţiase dramatic. În parte, lucrul e explicabil prin faptul că marea majoritate a protectorilor lui Joyce se aflau la Paris, iar Nora şi Giorgio aleseseră să trăiască la Zürich.

Există, totuşi, un episod urât, respingător chiar. Ultimul Crăciun al lui Joyce, cel din 1940, fusese petrecut la familia Carolei Giedion-Welcker. Un Crăciun minunat, în care s-a băut

şi s-a mâncat pe îndestulate, s-a cântat în engleză, irlandeză şi latină. Seara, Joyce şi-a invitat familia şi prietenii la un restaurant, iar cina s-a desfăşurat în termeni la fel de calzi. Cu toate acestea, la doar câteva săptămâni de la moartea lui Joyce, Carola Giedion-Welcker a somat-o (acesta e cuvântul!) pe Nora să-i restituie suma pe care-o depusese drept garanţie la sosirea scriitorului irlandez şi-a familiei în Elveţia. Episodul are şi o componentă morbidă: pentru a fi sigură că-şi va obţine banii, protectoarea şi promotoarea artiştilor, despre care a scris cu entuziasm şi competenţă nenumărate articole şi cărţi, a refuzat să predea familiei cele două măşti mortuare ale scriitorului. E adevărat că ea le plătise, însă comportamentul ei de-a dreptul necrofor aruncă o pată de neşters asupra întregului cerc de admiratori ai lui Joyce. Câtă vreme genialul autor a fost în viaţă, i s-au prosternat la picioare, sorbindu-i şi notându-şi fiecare silabă. După ce-a murit, i-au luat prizoniere până şi însemnele trecerii prin lume.

În scurtă vreme, Nora a ajuns la concluzia că pentru a supravieţui decent era necesar să dea o formă instituţionalizată chestiunilor legate de manuscrisele şi editările cărţilor lui Joyce. Scriitorul îşi făcuse testamentul în vara lui 1931, la Londra, la câteva săptămâni după cununia civilă cu Nora. Duşman impenitent al ideii de căsnicie (aşa cum ştim), Joyce făcuse acest pas doar de dragul copiilor. Bolnav, aproape incapabil să mai muncească decât prin eforturi supraomeneşti, s-a gândit să consolideze legitimitatea lui Giorgio şi a Luciei. În confuzia legislativă a vremii şi ţinând cont de incertitudinea naţionalităţii copiilor, întărirea identităţii lor biologice era obligatorie. Cu caracter anecdotic, e relevantă starea civilă a lui Giorgio în momentul când se pune problema situaţiei lui militare: se născuse în Italia (a cărei limbă era, practic, prima lui limbă), din părinţi irlandezi de cetăţenie britanică şi care-ar fi trebuit să aparţină unei entităţi geografico-politice reînnoite (Republica Irlanda), dar cu care, formal, ei nu aveau nicio legătură. Giorgio trăia în Franţa şi urma să fie încorporat pentru a lupta împotriva unei părţi din fostul imperiu din care făcuse parte oraşul lui natal… Oriunde ar fi făcut armata, acest risc era egal de mare (şi de absurd)…

Prin plecarea precipitată din Paris, la sfârşitul lui 1939 (la invitaţia insistentă a soţilor Giedion-Welcker!), se destructurase şi ceea ce mai rămăsese organizat în familia Joyce. Paul Léon îşi asumase sarcina de a aduna din apartament tot ce mai putea fi salvat (manuscrise, corespondenţă, acte personale). Din nefericire, Léon a fost arestat şi executat de nazişti, astfel încât o parte din documentele abandonate la Paris au fost trimise la Dublin,

după război, la National Library, unde au rămas neatinse timp de o jumătate de secol. În ciuda protestelor Norei, ale cărei resentimente împotriva Irlandei erau la fel de mari ca ale lui Joyce, documentele nu au ajuns niciodată în posesia familiei.

Singura idee rezonabilă era aşadar crearea unui *aşezământ* (estate) care să se ocupe în mod sistematic şi legal de moştenirea culturală a lui James Joyce. Prin testament, controlul asupra proprietăţilor familiei îl deţinea Nora (cu excepţia bibliotecii, care îi revenea lui Giorgio), în timp ce Harriet Weaver Shaw devenea unica administratoare a drepturilor legate de creaţia lui Joyce – voinţa testamentară se referea atât la textele deja publicate, cât şi la cele inedite. Lucia – aflată într-un spital de boli mintale – nu moştenea nimic, în afara drepturilor de autor ce ar fi urmat să fie încasate din exploatarea operei tatălui. În primă instanţă, banii i se cuveneau Norei, iar după moartea ei, lui Giorgio şi Luciei şi urmaşilor acestora. Ar trebui să spunem, de fapt, *urmaşul* – deoarece singurul nepot în linie directă al lui Joyce este Stephen James Joyce, încă nenăscut la data redactării testamentului. Acesta avea să vină pe lume în 15 februarie 1932, în Franţa, rezultat al căsătoriei lui Giorgio cu Helen Kastor.

Până în 1976, când a murit Giorgio, Stephen James a avut o carieră solidă în sfera relaţiilor internaţionale, fiind implicat în numeroase proiecte de dezvoltare a economiei Africii. Dublul prenume îşi avea istoria lui: nu e doar o sugestie a identităţii dintre James Joyce şi Stephen Dedalus, ci şi o cerinţă a scriitorului – printr-un codicil la testament – ca urmaşii să-i preia numele de botez, date fiind complicatele prevederi ale codului civil francez. Timp de câţiva ani, Stephen James a desfăşurat o activitate pe două planuri, însă din 1991 s-a dedicat exclusiv chestiunilor patrimoniale ridicate de moştenirea Joyce. Din pitoreasca Île du Ré, în apropiere de La Rochelle, unde şi-a stabilit reşedinţa, continuă să fie extrem de activ în bătăliile pentru păstrarea sau redobândirea copyright-urilor asupra creaţiei bunicului său. Figură extrem de controversată, Stephen James a avut un rol determinant şi în evenimentele legate de ediţia „critică şi sinoptică” a lui Hans Walter Gabler.

Intervalul de după moartea lui Joyce s-a dovedit aşadar extrem de dificil din punctul de vedere al situaţiei materiale a familiei. Cărţile se vindeau greu, iar drepturile de autor erau vărsate la Londra, unde se înfiinţase Estate of James Joyce. Or, principala beneficiară, Nora, nu avea, din cauza domiciliului elveţian şi a chestiunilor legale ridicate de rezidenţă, acces la bani decât pe calea justiţiei. Ceea ce însemna enorm de mult

timp pierdut, energie şi cheltuieli pentru a obţine nişte bani oricum neîndestulători pentru întreţinerea familiei. Războiul făcea ca toate aceste demersuri să se desfăşoare cu o lentoare exasperantă. Legile britanice erau departe de-a fi prietenoase: prin secţiunea „Trading with the Enemy" a Codului comercial, transferul de bani în străinătate, şi mai ales în moneda britanică, lira sterlină, era îngreunat, ceea ce conducea la întârzieri considerabile în livrarea sumelor. O parte erau necesare cheltuielilor de spitalizare a Luciei, iar alta pentru întreţinerea familiei. E o ironie a sorţii că, în intervalul a două decenii, Joyce a fost victima unor reglementări administrative ce cuprindeau cuvântul *duşman*. Prima fusese invocată în Statele Unite, în timpul Primului Război Mondial, a doua îi afecta creaţia în timpul celui de-al doilea…

Până în 1948, greutăţile materiale ale familiei au fost aproape insuportabile. Odată războiul încheiat, s-au simplificat modalităţile de livrare a banilor în afara Marii Britanii (Nora obţinuse rezidenţa permanentă în Elveţia). Deznodământul e aproape miraculos, având în vedere că Giorgio, cel care, oficial, ar fi trebuit să aibă în grijă întreaga familie, nu-şi revenea din seria interminabilă de beţii. El nu era, de altfel, capabil de nicio activitate socială lucrativă, regresând, cu timpul, în postura de copil preaiubit al mamei sale, care îi acorda întreaga atenţie şi grijă. La Zürich, amestecul de alcool tare şi apă, care devenise băutura lui preferată, primise denumirea de „Cognac Joyce". Doar mâna de fier a lui Harriet Shaw Weaver, care-şi asumase ca o benedictină supravegherea Luciei, aflată în spital, a făcut ca destinul familiei să nu devină cu adevărat catastrofal. Uneori, măsurile ei păreau excesive – ca, de pildă, limitarea sumei lunare la care avea acces Nora –, dar ele aveau în vedere asigurarea supravieţuirii (ba chiar a confortului) pe termen lung.

Se putea vorbi atunci, aşa cum se poate vorbi şi astăzi, despre o anumită „vulnerabilitate a autorilor cu domiciliul în străinătate" (Spoo, 1998: 635) în raport cu legislaţia americană a drepturilor de autor. După cum arată studiile recente, ea nu e pe deplin clarificată în privinţa unui roman precum *Ulysses* nici măcar în clipa de faţă. Oscilând între protecţionism excesiv şi permisivitate cvasi-iresponsabilă, legea americană a avut, în raport cu *Ulysses*, o relaţie cel puţin stranie. Fiind categorisit, de la bun început, drept o scriere „obscenă" (ceea ce a dus şi la celebrul proces prin care s-a permis, finalmente, publicarea cărţii în America), *Ulysses* n-a beneficiat, de fapt, de o protecţie reală pe tărâm american. Robert Spoo vorbeşte, în cazul capodoperei lui Joyce, mai degrabă de „iluziile" care au însoţit statutul legal al romanului în Statele Unite. Mai

mult, astăzi ne-am afla în faţa unei la fel de iluzorii preempţiuni a domeniului public. Fără să-şi propună, *Ulysses* a devenit o piesă esenţială în studiile şi dezbaterile care contrapun „monopolul literar" şi „domeniul public".

În Statele Unite, drepturile de autor o sunt reglementate printr-un document din 1976, potrivit căruia acestea beneficiază de protecţie începând cu momentul creării operei. „Creaţie" înseamnă, în acest caz, publicare efectivă, indiferent de forma suportului. The Copyright Act din 1909 pretindea ca dreptul de autor să fie menţionat, *expressis verbis*, pe fiecare exemplar al obiectului cultural protejat. Or, condiţiile publicării lui *Ulysses* în Statele Unite au amprentat puternic starea de fapt. Apărut mai întâi (parţial) în *The Little Review* al cuplului Anderson-Heap, ulterior piratat şi, finalmente, tipărit drept o carte legitimă, e greu să afirmi cu argumente logice unde este momentul zero al existenţei legitime (adică apărate de lege) a romanului. Deşi Margaret C. Anderson menţionase în revistă că e deţinătoarea copyright-ului, nu există şi dovezi că a parcurs întregul lanţ de acţiuni pretinse de lege pentru a-şi asigura soliditatea dreptului (înregistrarea şi depunerea exemplarelor).

Ne putem întreba, cu sarcasm, cine avea drepturile de autor asupra exemplarelor din *The Little Review* confiscate de autorităţile poştale învestite cu drept de cenzură, pe baza acuzaţiilor de obscenitate aduse unora dintre episoadele lui *Ulysses*… De fapt, învinuirea de obscenitate anula aproape de la sine posibilitatea de a duce la bun sfârşit procedeele de obţinere a dreptului de proprietate intelectuală asupra creaţiei luate în vizor de cenzură. Anatema odată aruncată, opera cu pricina era definitiv fragilizată, dacă nu chiar periclitată. Nu e o exagerare să vezi în obscurantismul puritan al legiuitorilor un complice al piraţilor literari, care nu s-au sfiit să se repeadă asupra capodoperei lui Joyce, ştiind-o neprotejată pe pământ american (v. episodul Samuel Roth, editorul lui *The Two Worlds Monthly,* care a tipărit o variantă-pirat a romanului, preluând şi „simplificând" ediţia întâi a cărţii, din 1922, cea de la „Shakespeare and Company"; după cum se ştie, textul masacrat al lui Roth avea să constituie baza primei ediţii legitime americane a lui *Ulysses*. În felul acesta, eroul nu revenea la ţărm, ci îşi continua impredictibilele rătăciri. În mod ironic, ediţia princeps purta menţiunea „Copyright by James Joyce" – notificare mai degrabă ridicolă, din moment ce nu impresionase pe nimeni).

E demn de menţionat că Joyce înţelesese perfect în ce capcană juridică se afla, iar atunci când a decis să-l atace pe Samuel Roth n-a făcut-o din motive de încălcare a copyright-

ului, ci pentru „concurenţă neloială”. Era o mişcare inteligentă a avocaţilor, care sperau, în felul acesta, să mute discuţia într-o zonă unde ar fi apărut mai mulţi sprijinitori – îndeosebi autorii europeni ale căror cărţi se aflau pe piaţa din Statele Unite. Existau chiar şansele stabilirii unui precedent. Cerând „protecţie contra folosirii frauduloase a numelui său, şi nu contra piratării creaţiei lui literare” (Spoo, 1998: 641), avocaţii lui Joyce puneau între paranteze, ba chiar anulau, propriile diferende cu statul american şi cenzura abuzivă exercitată de acesta prin Post Office.

Protestul internaţional din februarie 1927, semnat de o sută şaizeci şi şapte de personalităţi cu vizibilitate, constituie, paradoxal, tot o strategie de apărare a drepturilor de autor. În cuprinsul textului e menţionat cuvântul *plată*, dar se vorbeşte şi despre „însuşirea şi mutilarea proprietăţii domnului Joyce” – termeni care trimit direct la ideea de copyright, de drept intelectual şi material asupra propriei creaţii. Iniţiatorii scrisorii se înscriau astfel într-un plan de bătălie mai larg. El avea să fie încununat de succes abia câţiva ani mai târziu – când, într-un fel sau altul, era „prea târziu”.

Firește că atenţionarea grupului de intelectuali n-a avut niciun efect asupra lui Samuel Roth, prea versat în practica furtului intelectual. El se prevala de discuţiile avute cu James Joyce în legătură cu publicarea în revista lui, în serial, a romanului cu titlul provizoriu *Work in Progress* (*Finnegans Wake*) şi în toate declaraţiile lui avea aerul că nu-şi face decât datoria faţă de publicul american, căruia îi jurase să-i faciliteze accesul la marile capodopere ale omenirii… Deşi Sylvia Beach protestase energic, Roth a publicat, aşa cum se ştie, între iulie 1926 şi octombrie 1927, paisprezece episoade ale lui *Ulysses*. Controversa privind tirajul revistei persistă: Roth pretindea că tipărise doar 450 de exemplare, Sylvia Beach susţinea că era vorba de 8 000, iar Joyce hiperboliza cifra, invocând 50 000 de cópii şi un beneficiu de un milion de franci pe lună care ar fi intrat în buzunarul editorului-pirat. Cu bine cunoscutul lui cinism, Roth a lansat informaţia că, deşi publicase 50 000 de exemplare ale revistei, majoritatea covârşitoare a rămas nevândută, dată fiind lipsa de popularitate a romanului în America.

Ajuns în pragul falimentului (făcuse chiar şi două luni de puşcărie), Roth şi-a asigurat un loc în lumea studiilor joyceene. „Deşi i s-a luat şansa îmbogăţirii”, rezumă un critic, „nu i s-a luat şansa celebrităţii: meritul de a fi fost recunoscut drept editorul primei ediţii americane al celei mai mari cărţi a epocii noastre e un fapt pe care bibliografii joyceeni Cahoon şi Slocom au fost obligaţi, corect, dar regretabil, să-l

consemneze" (Hamalian, 1974: 897). În plus, semnatarii scrisorii reuşiseră să atingă un punct nevralgic al raporturilor dintre editori şi scriitori, făcând publice slăbiciuni ale legislaţiei americane care încuraja furtul şi umilirea autorilor.

În plan psihologic, Joyce fusese conştient de la bun început că publicarea ediţiei întâi a romanului în Franţa deschidea căile abuzului în America şi în Anglia. Deşi avertizat (şi implorat) de editorul Huebsch să-şi tipărească volumul în America, Joyce n-a dat curs invitaţiei, deoarece aceasta presupunea renunţarea la pasajele care conduseseră la interzicerea numerelor din *The Little Review*. Or, el îşi făcuse un titlu de onoare din a da la tipar manuscrisul cărţii aşa cum îl scrisese, şi nu aşa cum îl vedeau cenzorii (editorii şi binevoitorii, „mediatorul" Ezra Pound intrând, pentru el, în aceeaşi categorie). Huebsch, cunoscând mai bine piaţa de carte americană şi lunga istorie a acuzaţiilor de piraterie, ştia că nu e decât o chestiune de timp până când unul dintre rechinii pieţei editoriale avea să-şi însuşească munca irlandezului.

(Într-o analiză a fenomenului tipăririi fără copyright în secolul al XIX-lea a cărţilor englezeşti în Statele Unite, John Feather pune în lumină subtilele diferenţe dintre procedeele „imorale" şi cele „ilegale". Abili oameni de afaceri, editorii ştiau cum să navigheze printre lacunele legislative ale epocii fără a-şi asuma riscuri prea mari – v. Feather, 1994. În aceste condiţii, şansele lui Joyce de a avea, simultan, şi plăcerea unei ediţii neexpurgate, şi siguranţa controlului comercial erau excluse. Nimeni n-ar fi îndrăznit, în Statele Unite, să tipărească o ediţie necenzurată a unei „pornografii" ce fusese deja supusă oprobriului public. Pe de altă parte, potenţialii piraţi s-ar fi putut folosi de ediţia franceză, deşi probabil că ar fi recurs ei înşişi la cenzurarea pasajelor scandaloase. Ceea ce s-a şi întâmplat câţiva ani mai târziu…)

Legea americană din 1909 sublinia un aspect important privind acordarea protecţiei asupra textului ori a lucrării: era obligatoriu ca respectivul „articol tipografic" să fi fost imprimat pe teritoriul Statelor Unite, indiferent de formula tehnică întrebuinţată: tipar, litografiere, foto-imprimare etc. Copertarea şi legarea sub formă de carte se supuneau aceloraşi condiţii. Legea din 1909 reprezenta un pas înainte faţă de faimosul International Copyright Act din 1891 (cunoscut sub denumirea de „the Chace Act", după numele iniţiatorului, senatorul de Rhode Island Jonathan Chace). Prevederea anterioară asigura protecţia doar în cazul în care cărţile tipărite în afara Statelor Unite erau depuse, oficial, în două exemplare. Or, în cazul lui *Ulysses*, problema insurmontabilă o constituia chiar pătrunderea pe teritoriul american. Declarate „obscene"

şi „pornografice”, ele urmau să fie confiscate la vamă. Faptul că nici autorul, nici editorul, nici amicii americani ai lui Joyce nu depuseseră cele două exemplare la Register of Copyrights crea o vulnerabilitate extremă. Cercul vicios funcţiona fără fisură: cartea nu putea fi depusă pentru că era interzisă şi nu beneficia de protecţie legală deoarece nu se respectase procedura legală…

Rezultă din toată această analiză că, indiferent cum ar fi procedat, Joyce tot n-ar fi reuşit să înlăture riscul de a-şi vedea cartea tipărită fără acordul lui şi, încă mai grav, fără a primi vreun ban din vânzări. Cu adevărat important e însă ce s-a întâmplat cu *Ulysses* după ce a fost tipărit oficial în America. Şi anume, intervalul în care legea americană menţinea sub copyright cartea. Ea a fost imprimată legal şi cu îndeplinirea condiţiilor de depozitare abia în 1934. Or, nu există o prevedere legală care să spună cu limpezime cum stăteau lucrurile. Poziţiile publice exprimate pot fi împărţite în trei categorii: cei care susţineau că *Ulysses* a intrat, în Statele Unite, în domeniul public încă din 1922 (deoarece n-au fost întreprinse demersurile prin care i s-ar fi oferit protecţie legală); cei care pretindeau că perioada de copyright trebuie socotită începând cu 4 februarie 1922, data oficială a apariţiei cărţii, la Paris; în fine, cei care considerau că, având în vedere circumstanţele excepţionale ale apariţiei cărţii, s-ar fi putut invoca o clauză de „suspendare” a efectelor legii. Drept urmare, termenul legal ar fi trebuit calculat din momentul în care au fost îndeplinite condiţiile legale – în special prevederile ad interim aplicabile produselor tipărite în afara Statelor Unite.

În opinia lui Ezra Pound, *Ulysses* a căzut pradă sistemului abuziv prin care conjuncţia între legea dreptului de autor, interzicerea pornografiei şi deciziile arbitrare ale angajaţilor vămii americane au transformat cartea într-un paria. O notă apăsată de suspiciune s-a menţinut chiar şi după câştigarea procesului prin care Random House primea dreptul de tipărire şi difuzare a cărţii pe teritoriul american. Problema care s-a ivit a fost următoarea: din moment ce Bennett Cerf depusese, în 27 ianuarie 1934, la Register of Copyrights exemplare ale textului în egală măsură piratat şi cenzurat (în graba trimiterii la tipar, Random House a preluat ediţia lui Samuel Roth), e limpede că cel puţin părţi din roman nu beneficiau de protecţia legii! Avizul din 23 februarie 1927, având drept număr de înregistrare A70193, nu făcea, aşadar, decât să complice lucrurile.

Bennett Cerf era, bineînţeles, conştient de noile riscuri. A încercat să le diminueze impactul propunându-i, pe de o parte,

lui Joyce să accepte să includă în ediţia de la Random House cât mai multe materiale documentare referitoare la roman şi, pe de alta, să menţioneze existenţa unor copyright-uri anterioare, începând cu 1918, aparţinându-i lui Margaret Anderson pentru fragmentele publicate în *The Little Review*, precum şi a celui din 1934, obţinut pe numele lui Modern Library. Speculaţii întru totul inutile: în realitate, în afara demesurilor din 1918, Margaret Anderson nu făcuse eforturi să înregistreze oficial numerele lui *The Little Review* din 1919 şi 1920 (era perioada confruntărilor contondente cu justiţia americană). În mod straniu, după cum observă Robert Spoo, ediţiile ulterioare de la Random House extind copyright-ul lui Margaret Anderson începând cu 1914 – deşi romanul lui Joyce e publicat în serial în revistă abia odată cu numărul din martie 1918. Intenţionat sau nu, se crea pentru roman un *copyright imaginar*, conferindu-i-se o viaţă editorială anterioară, ce n-avea nimic de-a face cu *Ulysses*, dar care corespundea celei dintâi cereri de înregistrare a lui *The Little Review* – mai precis, a primelor şase numere ale revistei, apărute, într-adevăr, în 1914.

Povestea copyright-ului lui *Ulysses* în Statele Unite e complicată, lacunară şi burlescă. Însuşi faptul că Bennett Cerf a „patentat" o ediţie care se baza pe un text piratat – situaţie în care pirateria era doar o altă formă a „domeniului public"! – întrece orice imaginaţie. Robert Spoo a constatat că în arhivele lui Copyright Office de la Washington nu există urme ale primei înregistrări oficiale a tipăriturii. Cu toate acestea, pe baza unui document de negăsit, urmaşii lui James Joyce au primit, în 1961, un nou drept de proprietate asupra romanului, valabil pentru o perioadă de 28 de ani – adică până în 1979. Or, toate aceste imprecizii aveau consecinţe greu de anticipat în momentul în care a demarat, la mijlocul anilor '70, operaţia de reînnoire a copyright-ului romanului. Bruce Arnold, autorul celei mai bine documentate cărţi asupra acestei chestiuni, reconstituie şirul de acţiuni care aveau să provoace, ulterior, începând cu mijlocul anilor '80, una dintre cele mai crâncene bătălii privind statutul manuscriselor, corecturilor şi variantelor romanului.

Bătălia pe „moştenirea" Joyce a demarat, aşa cum ştim, imediat după moartea autorului. Materialele legate de scrierea şi tipărirea romanului au ajuns, în cele din urmă, în locurile menţionate, plasate la distanţe considerabile unele de altele. Sylvia Beach a vândut corecturile galeriei Willard (Willard Gallery), în timp ce manuscrisul olograf complet (cu toate amendamentele aduse cuvântului „complet") au ajuns la Rosenbach Institute din Philadelphia. O altă parte se află la

British Library, la University at Buffalo, la the National Library of Ireland, la universităţile Cornell, Yale, Harvard, Princeton, Southern Illinois, Texas-Tulsa, Wisconsin-Milwaukee. De asemenea, la Huntington Library, New York Public Library, University College Dublin. Prin comparaţie, rătăcirile lui Ulise au amploarea unei plimbări nu în jurul camerei, ci în jurul unui scaun.

S-ar putea deci spune că istoria romanului a fost, în intervalul de după moartea autorului şi până la începutul anilor ’60, previzibilă, ba chiar monotonă. Cele două ediţii importante ale cărţii, Random House în Statele Unite şi Bodley Head în Marea Britanie, au apărut fără modificări majore şi – lucru deosebit de sugestiv – fără a fi fost piratate sau fără să fi existat încercări serioase de a distribui gratuit exemplare ale cărţii, aşa cum s-a întâmplat la începutul anilor ’90, când the Oxford Text Archive plănuia să folosească internetul pentru a pune la dispoziţia publicului creaţiile lui Joyce. Explicaţia cvasi-absenţei încercărilor de a tipări variante ilegale nu e greu de dat. În primul rând, legislaţia mondială în materie de drepturi de autor devenise din ce în ce mai restrictivă. În mai multe ocazii s-a pus problema „creării” unor ediţii noi, pe baza descoperirilor din sfera geneticii textuale. S-a constatat însă că o astfel de întreprindere era mult prea costisitoare şi riscurile unor procese complicate nu meritau efortul. Dar, mai presus de orice, a contat vigilenţa lui Estate of James Joyce, îndeosebi după ce Stephen James Joyce a preluat frâiele instituţiei.

Privite retrospectiv, lucrurile sunt uşor de explicat – lucrurile, adică imprudenţele, neglijenţele, erorile, naivităţile, prostiile. Dar ele nu aveau cum să pară astfel în anii confuziei de după război, când destinul romanului părea să urmeze o cale domoală, bucurându-se de respect, dar fără a genera sume fabuloase. Convenţia de la Berna pusese lucrurile în ordine, cel puţin pentru ţările europene. Statele Unite n-au aderat la actul care încercase reglementarea drepturilor de autor şi a patentelor, ceea ce constituia un dezavantaj dramatic pentru soarta romanului, având în vedere că dincolo de ocean interesul pentru carte era considerabil mai mare decât în Europa. Pe lângă motivaţiile de natură legală, există şi o confuzie atent întreţinută de-a lungul vremii de cei de la conducerea lui Estate of James Joyce. Bruce Arnold s-a lovit de un zid al secretomaniei, întreţinut, în opinia sa, de unicul conducător al lui Estate of James Joyce, Clive Hart. Între altele, el a refuzat să dea amănunte privitoare la „beneficiarii testamentului lui James Joyce sau să spună ce se întâmplă cu banii” (Arnold, 1991: 78).

Legislaţia britanică a copyright-ului îşi are originea în *common law*, prima sa întrupare juridică fiind The Statute of Anne, din 1709. Sub formă de lege, ea există începând cu 1911. În 1988, deci dincolo de limita temporală care interesează cazul de faţă, the Copyright Act a fost înlocuit de The Copyright, Designs and Patents Act. Drepturile de autor erau apărate timp de 70 de ani după moartea autorului (sau, în cazul existenţei unor coautori, a ultimului supravieţuitor). Acelaşi interval se aplică şi filmelor, iar în cazul unor emisiuni radio intervalul e de 50 de ani. În privinţa „aranjamentelor tipografice ale ediţiilor publicate", perioada este de un sfert de veac. Deşi extrem de simple, prevederile au creat serioase probleme în cazul lui *Ulysses*. Şi iată de ce.

Prima ediţie purtătoare de copyright a romanului datează în Marea Britanie din 1936, când The Bodley Head a tipărit o ediţie limitată, de 1 000 de exemplare. Prin urmare, Joyce a beneficiat de drepturi depline asupra propriei creaţii timp de cinci ani. La moartea sa, în 1941, situaţia a redevenit la fel de tulbure cum fusese în primii ani de după apariţie. Chiar dacă, în 1932, îi scria lui T.S. Eliot anunţându-l că recăpătase controlul total asupra cărţii, avantajele materiale ce au decurs din această situaţie n-au fost strălucite. Renunţase la drepturile de autor în favoarea Sylviei Beach în contextul declanşării procesului pus la cale de Bennett Cerf şi Morris Ernst, pentru a nu se implica direct în complicatele demersuri juridice.

Prin Actul din 1709 – modificat, firește, de mai multe ori –, un autor avea dreptul să-şi exploateze opera în exclusivitate timp de paisprezece ani. Intervalul putea fi dublat, cu condiţia să-şi fi înregistrat intenţia la Stationers' Hall – o procedură împrumutată şi de legislaţia americană şi care i-a cauzat lui Joyce atâtea neajunsuri. În 1842, perioada de garantare a proprietăţii a fost extinsă la patruzeci şi doi de ani, calculaţi din momentul publicării operei. Prevederea nu era absolută: în principiu, copyright-ul dura pe parcursul vieţii autorului, plus şapte ani după moartea acestuia. În schimb, o operă publicată postum se bucura de protecţie pe tot intervalul celor patruzeci şi doi de ani prevăzuţi iniţial de lege. Comparând aceste date, sare în ochi asimetria ce rezultă din compararea celor două categorii de opere ale lui James Joyce: cele publicate în timpul vieţii şi cele scoase la lumină după moartea lui. În această a doua categorie intră corespondenţa, variantele, însemnările de diverse tipuri (caiete, agende etc.), dar şi *Giacomo Joyce*, mini-romanul de şaisprezece pagini publicat fragmentar începând cu 1959 (de fapt, e vorba de citate folosite de Richard Ellmann în marea lui biografie joyceană) şi în întregime 1968.

Următoarea modificare legislativă importantă a avut loc în 1911, aplicabilă începând cu 1 iulie 1912. Schimbările erau impuse atât de practica juridică propriu-zisă, cât şi de tratatele la care aderase între timp Marea Britanie. O prevedere importantă, analizată de Bruce Arnold, se referea la extinderea automată a copyright-ului obţinut într-o ţară asupra tuturor ţărilor semnatare – cu menţiunea că „durata acestui copyright nu putea depăşi durata din ţara de origine" (Arnold, 1991: 81). Încă mai important, durata dreptului de autor se prelungea la o jumătate de secol după moartea autorului. Prin urmare, *Ulysses* ar fi urmat să fie protejat de lege în Marea Britanie până la 1 ianuarie 1992. Cu toate acestea, în principalele două ţări de limbă engleză, Statele Unite şi Marea Britanie, diferenţele legislative s-au menţinut. Între altele, şi pentru că americanii au continuat să modifice legea, pe când britanicii nu s-au îndepărtat prea mult de prevederile Actului din 1911.

Or, în acest punct intervine una dintre nuanţele care au făcut posibil întregul demers al studiului de faţă. Legea britanică a introdus un codicil potrivit căruia „revizuirea substanţială" şi adăugarea unor fragmente inedite îi dădeau dreptul deţinătorului de copyright să pretindă prelungirea protecţiei legale, ca şi cum ar fi fost vorba de o creaţie nouă. Totodată, versiunea veche se supunea prevederii legale principale referitoare la aplicarea dreptului de proprietate intelectuală. Înainte de *Ulysses*, alte două cărţi ale lui Joyce puteau pretinde acest „tratament preferenţial", *Dubliners* şi *A Portrait of the Artist as a Young Man*. El e, însă, extrem de pertinent pentru istoria lui *Ulysses* – mai precis, pentru demersurile începute, cu acordul lui Estate of James Joyce, de către Hans Walter Gabler şi echipa sa.

Astfel stăteau, în sinteză, lucrurile în Marea Britanie. În Statele Unite, unde legislaţia copyright-ului era, aşa cum spuneam, mai fluidă (o modificare substanţială datează din 1976, cu aplicare din 1978), situaţia a fost descrisă de Bruce Arnold ca fiind un minunat exemplu de amestec al potenţialului şi posibilului. Adică al ipoteticului pur, deoarece toate calculele aveau la bază faptul indubitabil că *Ulysses* n-a fost înregistrat în Statele Unite la data apariţiei, adică în 1922. Prin urmare, legislaţia, oricât ar fi fost ea de generoasă, nu i se aplica! Mergând totuşi pe ideea că *Ulysses* ar fi îndeplinit toate clauzele legale (că ar fi fost, prin urmare, înscris oficial la Register of Copyrights), şi-ar fi asigurat „imunitatea" timp de cincizeci şi şase de ani (adică de două ori douăzeci şi opt de ani). Strict teoretic vorbind, *Ulysses* ar fi putut benefica de prevederile lui Copyright Act până în 1978. Prin scurgerea intervalului dintre adoptarea şi aplicarea legii – interval numit

*grandfathering*, o invenţie juridică ce-şi are originea în setul de legi cunoscut sub numele *Jim Crow laws* de la sfârşitul secolului al XIX-lea –, *Ulysses* beneficia de încă patruzeci şi şapte de ani suplimentari faţă de copyright-ul „iniţial" (cel inexistent). Astfel, s-ar fi ajuns la anul 1997.

Practic – aşa cum am arătat mai sus –, condiţiile de obţinere a copyright-ului au fost îndeplinite abia în 1934, deşi ele se refereau la un text care ar fi fost (fără a se putea dovedi) protejat încă din 1918 (pentru cele treisprezece capitole întregi şi fragmentul din al paisprezecelea publicate în *The Little Review*), dar care se baza pe o ediţie neprotejată (şi piratată) din 1927, ce prelua o formă tipografică străină şi căreia, la rândul ei, i se aplicau procedee legale de „acreditare" diferite. Toate acestea ne plasează în zona speculaţiilor şi a predicţiilor nesusţinute de argumente legale. Privit ca proces dinamic, *Ulysses* lasă impresia unei case căreia i se adaugă ori i se elimină ferestrele protectoare şi porţiuni de ziduri, în funcţie de anul în care au fost create: existenţa unora s-ar justifica prin faptul că au apărut în *The Little Review* în intervalul 1918-1920, a altora prin aceea că sunt rezultatul aranjamentului din 1934, iar a altora prin faptul că au nimerit între aceste două extreme ale procesului de invocare a dreptului de a fi protejat în numele legilor existente sau (oricât de straniu ar părea) al celor care urmau să intre în uz.

Prin compararea textelor, se observă însă un lucru uimitor: „Diferenţele dintre părţile lui *Ulysses* care au fost protejate prin copyright şi versiunea lui *Ulysses* tipărită în 1934 sunt mai substanţiale decât diferenţele dintre versiunea acceptată, pre-Gabler, a cărţii şi versiunea lui revizuită" (Arnold, 1991: 85). Această observaţie ridică o chestiune esenţială privind dreptul moştenitorilor lui Joyce de a încerca să obţină, pe seama ediţiei „critice şi sinoptice", o nouă prelungire de durată a copyright-ului. Acest lucru ar fi logic doar în situaţia în care s-ar admite că singurele entităţi care ar fi îndeplinit cerinţele legale sunt varianta serializată din *The Little Review* şi cea piratată a lui Samuel Roth. Orice altă tipărire ar fi trebuit să fie declarată nelegitimă, deoarece îşi avea originea într-un text aflat în domeniul public.

Nu e cazul să intrăm în evaluarea cantitativă a porţiunilor din roman şi a datei la care şi-au pierdut ori urmează să-şi piardă protecţia legală. O face cu acribie în cartea citată Bruce Arnold (v. pp. 85-86), punând în contrast felul în care intervenţiile lui Joyce şi corecturile lui Stuart Gilbert au reuşit măcar să arunce dubiul asupra tribulaţiilor ulterioare ale romanului. Paradoxal şi ironic, e mult mai uşor de susţinut pe baza legislaţiei americane – ţara unde a început prigoana lui

*Ulysses* – dreptul urmaşilor de a deţine drepturile de autor decât în Marea Britanie şi în Commonwealth, unde o legislaţie mai suplă, deschisă la modificările pe plan internaţional, limitează copyright-ul la nivelul anului 1997.

Din perspectiva actuală, e uşor să afirmăm că decizia scoaterii la lumină a unei ediţii noi a romanului *Ulysses* are la bază exclusiv calcule mercantile. Vastul material documentar aflat acum la îndemâna cercetătorului probează o astfel de perspectivă. În realitate, procesul a fost mult mai complex, potenţat fiind, pe de o parte, de faima enormă a romanului şi de statutul său de *cultural icon*, iar pe de alta, de presiunea mediului academic de a vedea, în fine, o versiune demnă de prestigiul cărţii. Trecerea în revistă a numărului ediţiilor publicate după anul 1934 în Statele Unite şi în Marea Britanie poate fi citită şi ca o suită crescătoare a erorilor tipografice, omisiunilor şi lecţiunilor greşite. Dacă, la 1840 şi ceva, Edgar Allan Poe avea tot dreptul să susţină că „în absenţa unei legi internaţionale a dreptului de autor scriitorii americani pot liniştiţi să-şi taie beregata" (apud Meltzer, 2003: 102), la fel de îndreptăţiţi erau şi specialiştii în opera lui Joyce să aibă în mâini o variantă nepoluată de imprecizii şi neclarităţi.

Fundaţia Joyce a avut un rol decisiv în demararea proiectului. Ea şi-a spus cuvântul şi în complicata istorie a copyright-ului, pe care am încercat s-o schiţăm mai sus, oricât de contradictorie şi lacunară ni se înfăţişează. O cercetătoare definea, de altfel, relaţia romanului joycean cu legislaţia britanică şi americană ca fiind „în cel mai bun caz neclară" (Brannon, 2003: 56). Ne amintim că, potrivit legii britanice (Copyright Act, din 1911), drepturile postmortem asupra romanului ar fi trebuit să înceteze la cincizeci de ani după moartea autorului. Ceea ce, scăzând şi adăugând, ne trimite la anul 1992. În Statele Unite, pe baza unui calcul deja făcut, copyright-ul ar fi putut fi extins, în funcţie de anul-bază, fie până în 1997, fie până în 2009. Dar, cum am stabilit deja, toate aceste calcule pretind o imensă doză de bunăvoinţă şi punerea în paranteză a numeroase alte prevederi *a contrario*, care ar putea foarte uşor nărui tot acest edificiu din cărţi de joc.

Nimeni – nici măcar Hans Walter Gabler – nu ar fi fost capabil, în 1975, să facă un tablou cuprinzător al raporturilor dintre cartea numită *Ulysses* şi drepturile *reale* ale urmaşilor (reprezentaţi de Estate of James Joyce) asupra romanului. Dar o anume nelinişte a acestora privind apropierea ineluctabilă (cum ar fi spus Stephen Dedalus) a datelor la care *Ulysses* ar fi intrat în domeniul public a fost mai mult decât evidentă. Peter du Sautoy, pe atunci unul dintre *trustees* lui Estate of James Joyce, îşi aminteşte împrejurările în care a început aventura

ediţiei „critice şi sinoptice”. Lucrurile se petreceau la sfârşitul lui 1975, când fusese contactat de Hans Walter Gabler, care-i vorbise despre intenţia de a da la iveală o ediţie nouă, diferită a romanului. Propunerea era oarecum stranie, deoarece cu doar câteva luni în urmă, la Simpozionul Joyce de la Paris, du Sautoy emisese opinia că editorii nu au, în raport cu autorii, decât un singur drept: acela de a publica manuscrisul aşa cum au convenit părţile implicate. Iar după aceea, editorilor nu trebuie să li se permită să mai aibă vreun amestec în destinul cărţii.

În aceeaşi perioadă, Marshall Best, senior editor la Viking Press, New York, preluase de la B.W. Huebsch, a cărui editură fuzionase cu Viking, o parte din îndatoririle editoriale. Ambiţia mărturisită a lui Huebsch fusese să ajungă să publice *Ulysses*, după ce ratase prilejul cu câteva decenii în urmă, în împrejurările cunoscute. Viking Press, care publica în mod curent în Statele Unite toate celelalte cărţi ale lui Joyce, cu excepţia lui *Ulysses*, intenţiona să facă un proiect asemănător celui plănuit de Cambridge University Press cu opera lui D.H. Lawrence: adică o retipărire a operelor complete, pe baze ştiinţifice noi. Ideea reeditării lui Joyce plutea de altfel în aer. Richard Ellmann încuraja un asemenea demers şi pentru că visa la readucerea în actualitate a poeziilor, a scrierilor de critică literară şi a eseurilor.

În paralel, Random House începuse negocierile pentru o nouă formulă a lui *Ulysses*, după schimbarea de format din 1961. Jack Dalton începuse să corecteze, prin confruntare cu manuscrisele şi corecturile existente, romanul, însă, din păcate, a murit pe parcursul migăloasei operaţiuni. Acestea sunt împrejurările în care du Sautoy (care urma să se retragă de la conducerea lui Faber and Faber la sfârşitul lui martie 1977) a decis numirea lui Hans Walter Gabler. Principalul său sfătuitor era Richard Ellmann. Paşii următori s-au desfăşurat cu rapiditate. Mai întâi, responsabilii lui Estate of James Joyce s-au asigurat de cooperarea a două edituri importante (Random House în Statele Unite şi Bodley Head în Regatul Unit). Apoi au stabilit o comisie consultativă academică, precum şi editura care va publica ediţia critică: Garland Press, condusă de Gavin Borden.

Implicarea lui Estate of James Joyce (beneficiarul principal al rezultatelor) în cheltuielile de editare a fost modestă. Cea mai mare parte a sumelor a fost obţinută de Hans Walter Gabler de la Deutsche Forschungsgemeinschaft. Echipa germană îşi asuma şi munca de editare computerizată. Garland avea datoria de a plăti pentru materialele oferite pentru tipar, dar îşi păstra dreptul de a revinde ulterior ediţia. Ideea că

textul ce urma să apară la editura lui Gavin Borden era nou şi, prin urmare, ar fi putut fi apărat prin copyright a fost îmbrăţişată imediat. Nu era ceva neobişnuit în lumea editorială, de vreme ce chiar menţionata serie D.H. Lawrence de la Cambridge University Press beneficiase de reînnoirea dreptului de proprietate intelectuală. Dar atât pentru Richard Ellmann, interesat exclusiv de aspectul acurateţei textului, cât şi pentru du Sautoy chestiunea trecea pe planul al doilea: „Ellmann şi cu mine am schimbat mai multe scrisori în noiembrie 1975 în care-mi exprimam cu claritate punctul de vedere: în opinia mea, revizuirea textelor copyright-urilor nu trebuia să aibă loc decât după expirarea perioadei de copyright, dar am aflat că deja se discutaseră, cel puţin pentru *Ulysses,* mai multe propuneri, astfel încât mă găseam în faţa faptului împlinit" (Du Sautoy, 1989: 72).

E limpede că, încă din zorii demarării proiectului, s-au format două tabere. Pe de o parte, oamenii din lumea academică, al căror interes era să realizeze ediţii impecabile din punctul de vedere al redactării ştiinţifice, şi tabăra urmaşilor şi executorilor testamentari ai lui Joyce, pentru care prima aspectul financiar al chestiunii. Estate of James Joyce a apelat şi la Society of Authors, care, la rândul ei, a beneficiat de consultanţa unui „avocat american eminent", potrivit căruia *noul* text al lui *Ulysses* (du Sautoy pune cuvântul *nou* între ghilimele) ar fi beneficiat de copyright până la sfârşitul lui 2027. Totodată, *vechiul* text al lui *Ulysses* s-ar fi bucurat de garanţiile anterioare, până la data expirării acestora (reamintim, 1997 în Marea Britanie şi 2007 în Statele Unite).

În realitate, o astfel de interpretare a legii era abuzivă. Ea se referea în mod direct la opere create înainte de 1978, dar care nu fuseseră publicate anterior. Adică, opere *inedite*. În noul său veşmânt, *Ulysses* putea pretinde să i se aplice legea exclusiv pentru ceea ce se adăugase faţă de ediţiile anterioare, care beneficiau de protecţie oficială. La o privire imparţială, se constată că, juridic vorbind, şansele de a reînnoi copyright-ul se refereau nu atât la text, cât la operaţiunile legate de pregătirea acestuia pentru tipar, precum şi la porţiunile ce alcătuiau aparatul ştiinţific al cărţii. În 1986, Random House şi-a rezervat drepturile pentru revizuirile editoriale, precum şi pentru noua prefaţă şi noua postfaţă.

Peter du Sautoy a făcut şi o altă precizare importantă, ce anula parţial afirmaţiile celor care susţineau că publicarea ulterioară a ediţiei Gabler de către edituri comerciale ar fi avut vreo legătură cu prelungirea drepturilor de proprietate asupra romanului. La mijloc ar fi o „neînţelegere", bazată pe două lucruri complet diferite: „Primul: dacă noul text e protejat în

vreun fel, e protejat de la prima lui publicare, adică de la data publicării Ediţiei Critice în care apare pentru prima oară, astfel încât data publicării ediţiilor comerciale nu are, în acest context, nicio relevanţă. Al doilea, din moment ce *Ulysses* însuşi era protejat prin copyright, orice prelungire a perioadei dincolo de perioada normală ar fi în folosul lui Estate of James Joyce să fie mai degrabă amânată decât scurtată; cu alte cuvinte, ar dura mai mult dacă data primei lui publicări ar fi mai târzie decât dacă ar fi mai timpurie" (Du Sautoy, 1989: 72).

Cele patru instituţii menţionate – Estate of James Joyce, Garland Publishing, Random House şi Bodley Head – au semnat un contract în primăvara lui 1982. Odată stabilite detaliile tehnice, munca a decurs după procedurile stabilite. Cu toate acestea, spre finalul operaţiunii, o parte a membrilor Comitetului consultativ şi-au manifestat vehement dezacordul faţă de metoda de lucru şi rezultatele obţinute de Gabler. Clive Hart şi Philip Gaskell s-au retras din Comitet în 1983, nemulţumiţi de opţiunile echipei editoriale. Şase ani mai târziu, ei aveau să publice o carte în care au pus în evidenţă ceea ce ei au numit „the alterations", adică greşelile identificate în ediţiile lui *Ulysses* din 1922 (Shakespeare and Company), 1961 (Random House) şi 1984 (Garland), sub titlul *Ulysses. A Review of Three Texts* (Colin Smythe, 1989). Vom reveni la momentul potrivit atât asupra disensiunilor din cadrul echipei, cât şi asupra cărţii.

Rămas într-un singur membru, Richard Ellmann, Comitetul era, practic, în imposibilitatea de a-şi îndeplini misiunea. Peter du Sautoy, ca reprezentant al lui Estate of James Joyce, a decis continuarea muncii, pentru a nu se pierde cinci ani de trudă în care lucrurile păreau să se desfăşoare în perfectă armonie. Chiar şi astăzi e greu de explicat ce anume a condus la abandonul lui Gaskell şi Hart. La fel de enigmatică e prezenţa numelor lor pe pagina de gardă a ediţiei finalizate. Din fericire, decizia lui Gavin Borden a fost de a publica textul indiferent de opinia unora dintre cei implicaţi iniţial în proiect. Un rol important l-a avut Richard Ellmann, care, în condiţiile date, a apelat la competenţa a doi universitari. Acestea sunt împrejurările în care A. Walton Litz, veteran al studiilor joyceene, şi tânărul Michael Groden, care începuse să-şi facă un nume în domeniul studiilor de genetică textuală, şi-au unit eforturile în slujba ediţiei „critice şi sinoptice".

La sfârşitul lui 1983, Hart şi Gaskell au revenit, pe neaşteptate, la sentimente mai bune, admiţând că, din moment ce dezacordul cu Gabler privind numărul lecţiunilor diferite nu mai avea intensitatea iniţială (după numeroase schimburi

epistolare şi propuneri, acestea au scăzut sub o sută, ceea ce constituia o cifră acceptabilă – v. du Sautoy, 1989: 74), ediţia putea fi dată la tipar. Aşa se face că pagina de gardă conţine numele celor trei membri iniţiali ai Comitetului, iar Litz şi Groden sunt menţionaţi ca asigurând „asistenţa" echipei academice. Drept urmare, în simbolica zi de 16 iunie 1984 ediţia a fost pusă oficial în vânzare. Era, cum ştim, rezultatul a peste şapte ani de muncă – exact cât îi fuseseră necesari lui Joyce însuşi pentru a duce la bun sfârşit romanul. N-a fost nimic premeditat în acest lucru, dar asta nu înseamnă că e mai puţin simbolic.

Doi ani mai târziu, în urma exploziei de entuziasm şi de recenzii laudative, apare şi ediţia „populară" a cărţii, atât legată, cât şi broşată. Ediţia Garland avea trei volume şi 1 919 pagini, dispuse faţă/verso. În stânga, pagina „de lucru", numită *sinoptică*, adânc brăzdată de urmele muncii titanice a editorilor şi de notele de subsol. În dreapta, oglinda limpede, finală, triumfătoare a textului ieşit ca dintr-un atelier metafizic, strălucind ademenitor, pregătit să-şi înceapă noua viaţă. Coperta reproduce imaginea unui arc grecesc, ca o sugestie a deciziei de a tranşa chestiunea variantelor, a corecturilor şi a adăugirilor în felul în care o făcuse eroul homeric cu îngrozitorii peţitori şi uzurpatori: cu hotărâre, energic, neezitând să ia măsuri radicale. Textul din 1986, într-un singur volum, reproducea „pagina din dreapta" a ediţiei Garland. Avea 680 de pagini şi un aparat critic minim, spre deosebire de „artileria grea" pusă la bătaie de echipa Gabler în construirea ediţiei „critice şi sinoptice".

The Trustees of the Estate of James Joyce au solicitat imediat copyright-ul pentru ceea ce s-a numit „the reading text", adică substanţa propriu-zisă a romanului, şi pentru „textele provizorii/ciornele" şi „materialele revizuite". Hans Walter Gabler devenea deţinătorul drepturilor asupra „Prezentării sinopsisului generic, a notelor şi a postfeţei". Astfel parcelat, noul produs şi-a făcut debutul în lume. Pe de-o parte, zgomotos, în uralele recenzenţilor, pe de alta, cu enorm succes în librării. Chiar şi la un lustru după apariţie, „noul *Ulysses*" se vindea într-un tiraj anual de peste o sută de mii de exemplare. Nimeni nu bănuia, în acel moment, ce dezvoltare neprevăzută vor avea evenimentele.

Pe lângă anunţurile celor implicaţi în derularea proiectului şi textele explicative ale lui Gabler („And Now: Ulysses as James Joyce Wrote It; Working on a Critical Edition", publicat în 1979 în *German Research: Reports of the DFG*; „Computer Aided Critical Edition of *Ulysses*", din 1981, apărut în *ALLC Bulletin* sau „The Synchronicity and

Diachronicity of the Texts: Practice and Theory in the Critical Edition of James Joyce's Ulysses", din 1981, dar publicat în 1984, în *Text 1*, ori „ilustrarea" metodei de lucru a ediţiei aplicate pe episodul Eumaeus, din 1982, apărut în culegerea *Nordic Rejoycings*), textul care atrăgea atenţia asupra viitorului eveniment datează din 1980 şi îi aparţine lui Hugh Kenner. În acel moment, Kenner era deja o autoritate incontestabilă în domeniul exegezei literare şi îndeosebi al modernismului. Interesul pentru Joyce data încă din 1956, când publicase *Dublin's Joyce*, pe baza tezei de doctorat susţinute la Yale. *The Pound Era* (1971) rămâne una dintre cele mai bune exegeze ale operei poundiene, iar cele două cărţi dedicate marelui irlandez, *Joyce's Voices* (1978) şi *Ulysses* (1980) (revăzută şi pusă în acord cu „ediţia definitivă a romanului", în 1987), care avea să apară la scurtă vreme după publicarea articolului, l-au transformat într-o vedetă a studiilor joyceene.

Textul lui Hugh Kenner, apărut pe 1 aprilie 1980, e important şi din alt motiv: era prima oară când chestiunile de laborator ale producerii unei ediţii atât de complicate ajungeau sub ochii publicului larg – e vorba de cititorii lui *Harper's*. Din acest motiv, forma de prezentare e narativ-publicistică, împănată cu stratageme de seducere a cititorului, deşi conţinutul indică rigorile unui savant pe deplin familiarizat cu obiectul articolului său. Din primul paragraf, el sugerează că ediţia curentă a lui Joyce (probabil Vintage) era *şi* suma unui număr incalculabil de situaţii în care expresivitatea artistică constituia rezultatul relaţiei ambigue dintre greşelile intenţionate şi cele neintenţionate ale cărţii lui Joyce. Prin urmare, orice demers care-şi propunea să *corecteze* erorile tipografice ale lui *Ulysses* se expunea unei primejdii mortale.

Kenner e, dincolo de orice dubiu, un suporter al „misiunii de restaurare incredibil de complexă", care presupune conjuncţia „fotofacsimilelor americane, a competenţei academice internaţionale şi a programelor de computer germane" (Kenner, 1980: 90). Herald entuziast al vremurilor noi, Kenner vedea în apelul la tehnologie singura soluţie de a scoate din starea de confuzie produsul unei civilizaţii anterioare, cea a stiloului şi a cernelii. Prin eforturile unor savanţi specializaţi în editarea de texte, eram astfel invitaţi să asistăm la o veritabilă confruntare între *vechi* şi *nou*, între eroarea umană şi infailibilitatea maşinii (post)moderne. Textul debutează, de altfel, cu un anunţ triumfalist: „Până la mijlocul deceniului, publicul va avea la dispoziţie o ediţie de-o acurateţe sublimă" (Kenner, 1980: 90).

Astăzi, când cunoaştem războiul de hărţuială dus împotriva ediţiei Gabler tocmai în numele (pretinsei) absenţe a

*acurateţei*, astfel de consideraţii te lasă visător. Dar ele ne reamintesc, totodată, că Hugh Kenner a fost şi exegetul lui Wyndham Lewis, un autor extrem de atent la inovaţiile „lumii ce va să vie". „Progresist" prin perspectiva viziunii melioriste asumate în mod energic, în opinia lui Kenner orice efort de a elimina cele „probabil 6 000 de erori" trebuie încurajat. Iar atunci când demersul beneficia de sprijinul aparaturii infailibile ce luase minţile omenirii exact în acea perioadă, rezultatele nu puteau fi decât lăudate. Trecând în revistă principalele ediţii ale romanului, Kenner demonstrează că simpla implicare umană era insuficientă pentru a da deoparte straturile de rugină depuse în paginile cărţii începând chiar cu prima ediţie. Referindu-se la cea dintâi variantă britanică autorizată a cărţii, o rezumă în următorii termeni: „Cei de la Bodley Head şi-au dat seama că ceva e în neregulă, dar n-au fost în stare să ghicească ce. Un punct, o literă mare şi un semn de întrebare au alcătuit plasturele adăugat materialului lor" (Kenner, 1980: 90).

Pledoaria lui Kenner se desfăşoară din perspectiva *noului maşinism*, într-o perioadă când mediul academic începuse să fie invadat de studii bazate pe cercetări derulate cu ajutorul computerului. Articolul conţine însă şi o serie de informaţii pe placul cititorului mediu, asamblate într-un stil care dă consistenţă informaţiei, dar furnizează şi necesara doză de senzaţional. Astfel, el menţionează faptul că bibliofilul R.F. Roberts descoperise că prima ediţie americană a lui *Ulysses* reproduce volumul „însăilat la New York pentru piaţa porno", notând cu răutăcioasă satisfacţie eşecurile tuturor editorilor de a elibera cartea de miile de erori ce nu puteau fi în niciun chip extirpate. Opiniile lui Kenner coincideau întru totul cu cele ale lui Jack Dalton. El afirmase despre ediţia „oficială" că singurul tratament aplicabil e să fie „aruncată în aer".

Bătălia lui Jack Dalton cu cea mai răspândită ediţie a lui *Ulysses*, cea din 1961, de la Random House, poate fi considerată preambulul războiului care avea să se dea două decenii mai târziu. Într-o conferinţă din 1966, Dalton a dat la iveală rezultatele studiului comparatist întreprins de el, apelând la ediţii mai vechi, manuscrise şi materiale conexe, şi a ajuns la concluzia că varianta „prestigioasă", repaginată, a lui *Ulysses* conţinea nu mai puţin de patru mii de erori. Dintre acestea, în jur de o mie şapte sute îşi aveau originea în procesele tipografice desfăşurate de-a lungul vremii, iar în jur de două mii proveneau din manuscrise. O vină majoră o purta prima ediţie engleză, din 1936. Aceasta a fost corectată ulterior de mai multe ori, însă responsabilii celei apărute în 1961 n-au

ţinut cont de îmbunătăţiri, preferând să ia drept sursă varianta din 1936.

Expozeul lui Jack Dalton rămâne un exemplu de acribie şi de perspicacitate intelectuală, fiind un spectaculos exemplu de interpretare a unei cărţi din perspectiva structurii ei textuale, adică a „aparenţei sale fizice". Dalton a pus la dispoziţia criticii literare din deceniile următoare armamentul necesar pentru a propune noi perspective de analiză, anexând criticii literare academice elemente desprinse din zona metodologiei editării. Protoistoria neartistică a cărţii devenea parte integrantă a post-istoriei sale critice. Gruparea exegeţilor cunoscuţi sub denumirea New Critics, pentru care etapele creaţiei textului şi metamorfozele sale structurale ori ideatice nu jucau niciun rol în interpretarea lui, primea astfel, indirect, o puternică lovitură. Fără să-şi propună, Dalton a deschis drumul unor dezbateri – încă în curs – la capătul cărora s-ar putea să descoperim că operele literare nu există cu adevărat decât dacă ne aplecăm asupra lor şi le conferim propria noastră idee structurală şi structurantă.

Marea problemă, pentru Kenner, erau *necuvintele* ajunse în paginile cărţii printr-o succesiune de factori: dactilografi neprofesionişti, incapacitatea (explicabilă medical) a lui Joyce de a face o corectură atentă, necunoaşterea englezei de către tipografi, erori normale rămase nesemnalate (de genul literei „m" în loc de „n"), adăugiri în faza corecturilor finale, dar, mai ales, incompetenţa corectorilor aşa-zis „specialişti" angajaţi de edituri. Imaginea creată e aceea a unui Joyce înarmat cu ustensilele omului de serviciu, luptându-se (şi fiind înfrânt) de cantităţile imense de „murdării" ce năvăleau de peste tot. Trecând în revistă (şi deplângând) capacitatea fiinţei umane de a depăşi problemele deja existente (fiecare nouă corectură adăuga, după cum ştim, cel puţin la fel de multe erori câte eliminase), soluţia care se impunea în mod natural era cea… artificială. Adică maşina. Computerul. Instrumentul lui Gabler s-a numit Computer-Konstanz TR-440 şi „avea în stomac un milion de cuvinte" (Kenner, 1980: 93), suplimentat cu un program, TU-STEP, de fapt o succesiune de programe gândite pentru alt tip de cercetare de către echipa lui Wilhelm Ott la Universitatea din Tübingen.

Programul era conceput în aşa fel încât să permită simultan şi constituirea „corpusului" general, şi compararea între variante, şi posibilitatea de a opera corecturi, atunci când erau necesare. Hugh Kenner nu-şi refuză plăcerea de a cita denumirile programelor (TXTVERGLEICH pentru „compararea de text" şi TXTDRUCKE pentru „tipărirea textului", simulând, spre deliciul cititorului invitat într-un

laborator ad-hoc, procesul prin care se ajunge de la masa informă de manuscrise, variante şi corecturi la forma finală, cea de o „acurateţe sublimă". Kenner descria, de fapt, o ediţie imaginară, cu totul diferită de ceea ce gândise şi scrisese Joyce. Furoarea mecanicistă a învins încă o dată fragilitatea şi vulnerabilitatea fiinţei umane. *Ulysses* devenea, nemărturisit, o operă colectivă, în care autorului îi revenea, în cel mai bun caz, modestul atribut de consultant.

Scriitorul era surclasat, în această *bravă lume nouă* a computerelor, la absolut toate capitolele, inclusiv cel al oraşelor unde a locuit pe când îşi scria romanul. Truda lui se desfăşurase la Trieste, Zürich şi Paris. Într-o utopie geografică, Kenner adaugă şi localităţile în care au ajuns, de-a lungul vremii, manuscrisele, corecturile şi caietele lui Joyce, adică muzeele, fundaţiile şi universităţile care le adăpostesc în clipa de faţă. Mai mult, harta post-ulyssiană e populată şi cu oraşele unde a fost plămădită ediţia „sublimă" – începând cu New York şi încheind cu München (locul de muncă al lui Hans Walter Gabler) şi Tübingen (sediul computerului care a jucat în această nouă aventură alchimică rolul athanorului).

Apariţia celor trei volume la Garland a fost întâmpinată sărbătoreşte. Fapt aproape fără precedent, presa cotidiană şi periodică a deschis şirul elogiilor, prin titluri mai mult decât grăitoare: *The New York Times* titra, în 7 iunie 1984, sub semnătura lui Edwin McDowell: „New Edition Fixes 5000 Errors in 'Ulysses'"; *The Christian Science Monitor* din 25 iulie 1984 anunţa că „New Edition of 'Ulysses' Illuminates Joyce's Method"; Denis Donoghue examina în *London Review* of *Books* din 20 septembrie 1984 ediţia într-un articol elogios. Însuşi Richard Ellmann îşi dădea binecuvântarea publică la 25 octombrie 1984 în *The New York Review of Books*; Jerome Frank asigura cititorii, în *Publishers Weekly* din 10 august 1984, că e vorba de o ediţie „error-free". În *Time* din 12 iulie 1985 se vorbea, în milioane de exemplare, prin vocea lui Paul Gray, despre „Odyssey of a Corrected Classic". La 13 iulie 1984, Hugh Kenner revenea în *Times Literary Supplement* cu o jerbă de laude la adresa ediţiei Gabler, în articolul cu titlul „Leopold Bloom Restored". *Economist* n-a pierdut prilejul de a semnala, sub pana Brendei Maddox, în 23 iunie 1984, faptul că „Love Makes the World Go Round". Craig Raine exulta, în *The Sunday Times* din 12 august 1985, sub titlul „Pleasures of the Text", iar Ira Nadel se întrecea în elogii în articolul din *Dictionary of Literary Biography Yearbook*.

Nu e decât o mică parte dintr-o pleiadă de comentarii ce au însoţit apariţia. Ele îi confereau lui *Ulysses* o celebritate incomparabil mai mare decât aceea de care se bucurase chiar

pe vremea proceselor din anii ’20 şi ’30. Editurile comerciale au pus presiune pe editori, propunându-le să scoată cât mai repede ediţii la preţuri accesibile. Ploaia de elogii la adresa „miracolului” editorial n-a lăsat să se vadă că, mai întâi timid, apoi din ce în ce mai ameninţător, se acumulau norii negri ai contestaţiei. Ceea ce părea să fie prin excelenţă meritul lui Gabler, şi anume „exaltarea procesului scrierii” şi, pe cale de consecinţă, „intrarea în discursul textului sacru şi a sacralizării autorului” (Brannon, 2003: 65), devine principalul canal prin care pătrund şi denigratorii.

Gabler se mândrea, pe bună dreptate, cu deciziile luate pe parcursul editării textului/textelor – şi avea toate motivele să fie fericit că putea dovedi nu doar cantitatea de muncă depusă, ci şi ingeniozitatea de care a dat dovadă. E limpede că, pentru el, *adevăratul Ulysses* era cel „sinoptic şi critic”, smuls direct din şantierul postmodernist ale cărui schele, instrumente şi maşinării se aflau la vedere. Pentru adversari, eşecul îl reprezenta tocmai *textul amendat* (îmbunătăţit, corectat, modificat – fiecare dintre aceste cuvinte putând fi scris cu ghilimele), de sub care fuseseră scoase reţelele de sprijin, contraforţii şi puzderia de menţiuni intra- şi inter-textuale. Fiecare pagină *verso* reprezenta un alibi al echipei de editori, fiecare text *recto* li se înfăţişa detractorilor drept o autoacuzare ce nu admitea replică.

Niciuna din vocile care s-au exprimat în vara lui 1984 privitor la ediţia care a „spălat ruşinea” a şaizeci de ani de editare frauduloasă nu luase în calcul posibilitatea de a se fi înşelat. Tonul encomiastic aparţinea unor oameni care nu aveau nici obiceiul şi nici posibilitatea lecturilor aprofundate – şi poate nici interesul de a merge dincolo de monumentalitatea volumelor ce le fuseseră oferite spre recenzare. Critica „de întâmpinare” trece arareori dincolo de nivelul aparenţelor. Şi chiar dacă printre adulatorii de primă oră ai ediţiei Gabler s-au aflat celebrităţi ale domeniului, de la Richard Ellmann la Hugh Kenner, încetul cu încetul s-au decupat două niveluri de receptare, două tipuri de voci, două modalităţi de argumentare. Primele contestări violente ale ediţiei au fost semnalate la sfârşitul lui aprilie 1985, la Society for Textual Scholarship din New York. O notă dintr-un studiu al lui Jerome J. McGann arată că semnalul negativ nu rămăsese neobservat.

Analiza lui McGann – unul din rarele exemple de critici literari cu o solidă educaţie tehnică – e importantă şi datorită poziţiei pe care o dobândise autorul în lumea teoreticienilor literaturii prin A *Critique of Modern Textual Criticism* (1983), adică exact perspectiva din care trebuia studiată producţia echipei Gabler. Pentru McGann, ediţia „critică şi sinoptică”

merita să fie plasată în rândul „evenimentelor epocale” fie şi pentru faptul că profita de trei împrejurări care-i asigurau întâietatea: procesarea textului cu ajutorul computerului, importanţa în sine a lui *Ulysses* şi marea şansă de a beneficia de existenţa volumelor ce alcătuiau The James Joyce Archive. Nu-şi propune, prin urmare, să facă o analiză a performanţei execuţiei ca atare, ci „o explorare a semnificaţiei metodologice generale a ediţiei în contextul ei istoric imediat” (McGann, 1985: 284).

McGann atrage atenţia asupra unui aspect esenţial al ediţiei Gabler, şi anume distincţia între un text *corectat* (ceea ce *Ulysses* din 1984 nu-şi propusese să fie!) şi unul „ideal” sau „critic”. Această disociere deplasează (sau ar fi trebuit să deplaseze) discuţia ulterioară într-o zonă cu totul diferită. Pe de altă parte, nuanţarea e pervers-diafană: cum să-ţi imaginezi că după deceniile de critici, frustrări şi indignări (plus campaniile perfect documentate ale lui Jack Dalton, la ale cărui modificări Gabler a avut acces) nu eşti interesat să corectezi erorile întâlnite?! În opinia mea, măsurile de precauţie luate de Gabler îşi au originea în confruntările interne, în poziţiile critice ale duo-ului Hart şi Gaskell legate de numărul prea mare de erori textuale nesoluţionate.

McGann e sedus de pretenţia lui Gabler de a-şi fi gândit ediţia în conformitate cu o „anumită teorie a textului de bază”, adică de contribuţia lui teoretică la un domeniu de studiu, şi mult mai puţin de execuţia practică. El rezumă aprobator enunţurile lui Gabler privind noţiunea de *copytext*, distincţia între *documents of composition* şi *documents of transmission*, termenul *continuous text manuscript*, subliniindu-le importanţa pentru concordanţa dintre intenţii şi realizări. Comentariul sună asemeni unui avertisment, ca şi cum McGann ar fi intuit – dacă e aşa, a fost singurul – potopul de acuzaţii ce vor curge la adresa ediţiei. Conceptele enunţate de Gabler sunt, aşadar, parte din sistemul de gândire pe care s-a bazat întregul demers, şi nu simple etichete aplicate unor situaţii născute din practica editării textului.

Gabler continuă, în opinia lui McGann, un efort vechi de două secole, care a debutat cu editarea lui *The Giaor* a lui Byron „reconstituită” dintr-un morman de manuscrise şi documente colaterale asemănătoare celor rămase în urma (ori produse ulterior) scrierii şi tipăririi lui *Ulysses*. Renaşterea „teoriei textuale” a constituit de asemenea un avantaj de care Gabler s-a folosit cu abilitate. Mai mult, demersul lui e perceput drept o dezvoltare practică a ipotezelor din acel domeniu, o opţiune conştientă într-o chestiune care ar fi putut fi abordată şi din alte unghiuri de vedere.

McGann polemizează cu Hugh Kenner, al cărui articol (encomiastic) din *Times Literary Supplement* (13 iulie 1984) pedalează prea mult pe comparaţia cu ediţia din 1922, care ar fi fost doar varianta imperfectă a ceea ce a realizat Gabler. McGann are dreptate: textul din 1984 propune modificări substanţiale faţă de cel din 1922, nemulţumindu-se cu simple corectări ale erorilor.

Referitor la această chestiune, McGann ţine să puncteze un fapt esenţial privitor la ediţia „Shakespeare and Company". El infirmă tradiţia (perpetuată, între alţii, sibilinic, şi de Gabler) potrivit căreia prima tipărire a lui *Ulysses* ar fi conţinut câteva mii de erori. E adevărat că intervenţiile lui Gabler depăşesc cifra de cinci mii, însă ele nu vizează doar ediţia princeps, ci multe alte materiale colaterale, incluse în *manuscrisul continuu*. Însă meritul major al demersului său constă în reconstituirea *istoriei transmiterii textuale*, lucru esenţial, deoarece în aceasta pot fi descifrate intenţiile lui Joyce. Dar şi aici se iveşte o problemă: erorile s-au acumulat de-a lungul vremii într-o asemenea măsură – mai ales din cauza sistemelor de corectură defectuoase –, încât era inevitabil ca o ediţie ce ţine cont de dimensiunea istorică a actului de editare să reprezinte o îndepărtare de „primul Joyce".

Provocarea lansată de Gabler constă în ambiţia de a propune un text *mai bun* decât cel *girat* de James Joyce. Obiectivul ar fi putut fi atins prin atenta corectare a greşelilor – lucru pe care tehnologia modernă l-ar fi realizat fără un efort deosebit. Ceea ce s-a întâmplat în intervalul 1977-1984 a fost punerea în aplicare a unei *concepţii diferite* de cea care l-a ghidat pe Joyce în perioada când trimitea tipografiei lui Maurice Darantière manuscrisele, corecturile şi adăugirile din ediţia „Shakespeare and Company". Pentru McGann, tocmai această nouă perspectivă ilustrează postmodernitatea romanului, aşa cum avea el să fie accesibil după 1984, utilizând distincţia unor Barthes, Foucault ori Said între „autor" şi „scriitor": „[textul] lui Gabler e o imaginare a creaţiei lui Joyce, şi nu reconstituirea ei; Gabler inventează, printr-un proces strălucit de reconstrucţie editorială, *Ulysses al lui Joyce* (aşa cum a fost), o operă care a existat, dacă a existat vreodată cu adevărat, mai degrabă pentru Joyce scriitorul decât pentru Joyce autorul. Ediţia Gabler nu ne restituie creaţia pe care Joyce a vrut s-o prezinte publicului; mai degrabă, el ne oferă un text în care putem să-l urmărim pe Joyce la muncă, singur, înainte de a se întoarce să-şi întâlnească publicul" (McGann, 1985: 290-291).

Concluzia logică, dacă ne asumăm postulatele relativismului postmodernist, ar fi că demersul lui Gabler e perfect legitim, din moment ce fundamentul său îl constituie secţiunea *sinoptică* (adică spectacolul asamblării fragmentelor ce vor alcătui tabloul final), şi nu „textul de citit" de pe contrapagină. Pentru McGann, consecinţele (şi lecţiile) ediţiei Gabler nu sunt de natură editorială, ci metodologică, ori chiar ideologică. *Ediţia Gabler* devine astfel *cazul Gabler*: un exemplu didactic prin care poate fi demonstrată schimbarea de paradigmă intervenită în studiul literaturii în a doua parte a deceniului al optulea. Şi chiar mai mult de-atât: ediţia Gabler a pus în evidenţă „într-un mod precis şi concret ceea ce poate fi (şi prin urmare ceea ce nu poate fi) înglobat în ideea de instabilitate textuală. Gabler a arătat că se poate imagina şi reda în mod concret un alt text al lui *Ulysses* – un text care nu doar că oferă o masă imensă de mici variaţii faţă de textul conceput anterior, ci şi schimbă cu totul felul în care putem să ne gândim la text ca la un întreg" (McGann, 1985: 291). E limpede că exegetul se plasează în zona teoreticienilor *receptării* textului, şi nu al producerii sale. Pentru aceştia, opera de artă nu mai e un „obiect al interpretării", ci o „invenţie a interpretării". Existenţa secţiunii sinoptice a romanului reprezintă chiar metafora acestei modificări petrecute în câmpul exegetic al epocii.

Marea diferenţă adusă de ediţia Gabler ar consta, aşadar, în crearea unui vast câmp al posibilităţilor editoriale şi interpretative. Textul ca atare, „aparenţa" lui, este doar „o funcţie a anumitor convenţii de lectură". Dacă lucrurile stau aşa, dacă până şi diacriticele ediţiei Gabler sunt „gramatica unei limbi artificiale", rezultă că toate atacurile la adresa ediţiei provin dintr-o tabără conservatoare a câmpului de evaluare critică. Hans Walter Gabler n-ar fi, în această perspectivă, decât agentul întâmplător al unei situaţii inevitabile, spre care ne-ar fi împins avântul achiziţiilor teoretice care, mai devreme sau mai târziu, ar fi impus o astfel de viziune-lectură a/asupra romanului. În ton postmodernist, McGann exclude formulele stabile ale obiectului artistic, destinate şi blestemate să existe doar dacă rezistă necontenitelor metamorfoze la nivel formal.

Susţinerea lui Jerome McGann îşi are, aşadar, originea în perspectiva teoretică asupra interpretării literaturii îmbrăţişate de exeget, şi nu în conţinutul propriu-zis al ediţiei. McGann nu intră în analiza de text, ci trasează tangente la o teorie mai generală a creaţiei, din perspectiva procedeelor moderniste, îndeosebi a dogmelor care vorbesc despre literatură ca fiind atât rezultatul, cât şi procesul scrierii ca atare. În argumentaţia

sa, McGann îl invocă pe Stanley Fish, cu bine-cunoscutele sale distincţii între „editor" şi „interpret" şi dintre „text" şi „document", pe care produsul lui Gabler le-ar ilustra cu asupra de măsură. Demonstraţia e, într-adevăr, minuţioasă, dar ea are mai multă relevanţă pentru stadiul discuţiilor la nivel european din domeniul studiilor teoretice şi textuale şi pentru importanţa tot mai mare a *studiilor genetice*. Punctele de vedere ştiinţific şi artistic trec, astfel, în planul al doilea, dacă nu chiar sunt ocultate cu totul.

McGann îşi ia, desigur, anumite precauţii, cerând ca analiza lui să fie validată de studiile viitoare ale teoreticienilor şi interpreţilor literari americani şi europeni. Pentru el, faptul că a identificat un „*Ulysses* postmodern" pare să fie suficient pentru a valida eforturile echipei Gabler. Esenţial nu e, din punctul lui de vedere, conţinutul, ci *spectacolul* conţinutului. Nu sensul, ci libertatea de a atribui orice sens. Nu structura, ci posibilitatea infinitei deconstruiri. Nu – finalmente – romanul, ci ideea că, pornind de la aceleaşi rădăcini, se pot obţine o infinitate de texte – o proliferare monstruoasă de perspective, conţinuturi, spectacole, sensuri. Deşi volatilă în raport cu scopul mărturisit, luând ediţia Gabler drept pretext pentru a-şi dezvolta (şi ilustra) propriile idei privind pariul postmodernist şi preeminenţa sa în cadrul studiilor culturale din ultimele două decenii ale secolului al XX-lea, demonstraţia lui McGann e o mostră de inteligenţă şi imaginaţie. Importanţa contextului pentru crearea (ori re-crearea) operei se dovedeşte, în aceste analize (aşa cum sunt şi cele ale şcolii poststructuraliste a editorilor, sprijiniţi de lucrările unor Shillingsburg şi Zeller), determinantă.

Un studiu la fel de important în consolidarea prestigiului ediţiei îl constituie cel publicat de Christine Froula în *Yale Review*. Pentru viitoarea (excelentă) exegetă a lui Pound, a Virginiei Woolf şi a lui Joyce nu există dubii: produsul marca Gabler e o *capodoperă*! Autoarea admiră atât „transformarea strălucită" a textului, cât şi „pionieratul tehnic" – trăsături care fac din cele trei volume de la Garland un instrument „indispensabil" (Froula, 1985: 454). Ea ţine să facă, de la început, distincţia între „versiunea corectată" (ceea ce tomurile din 1984 nu sunt) şi „un nou text original" creat pe baza totalităţii manuscriselor rămase de la Joyce. Legitimitatea eforturilor întreprinse de Gabler e cu atât mai mare, pretinde Froula, cu cât ediţiile aflate pe piaţă diferă în câteva mii de puncte. Articolul ei conţine o lungă listă aprobatoare de modificări operate de Gabler şi echipa sa, clasificate şi înregistrate după impactul lor asupra autoarei articolului. Sedusă de aceste descoperiri, ea propune şi mici paragrafe

interpretative, cărora, trebuie să recunoaştem, nu le lipseşte nici farmecul, nici ingeniozitatea.

Christine Froula nu e, totuşi, partizana necondiţionată a ediţiei. Ea e conştientă că, în sine, modificările operate nu au relevanţă pentru lectură, ele fiind de importanţă secundară pentru cititorul obişnuit. Există însă o perspectivă din care eforturile echipei Gabler sunt importante: „Mai mult decât faptul de a fi un depozitar al curiozităţilor, textul genetic înfăţişează istoria unei povestiri moderne ce descrie autoreflexiv istoria, prin redefinirea romanului, drept o vastă ţesătură care include micile întâmplări zilnice – astfel încât niciuna dintre ele să nu fie pierdută pentru istorie, niciuna, nici măcar resturile pe care le aruncă Bloom […] iar analiza compoziţională a textului lui *Ulysses*, pe paginile din stânga ale lui Gabler, se răsfrânge înapoi, înspre strigătele din stradă din care Joyce a ţesut pe îndelete textul şi textura lui *Ulysses*" (Froula, 1985: 462-463).

Merită să menţionăm şi poziţia exegetei în privinţa corectării tacite a erorilor. Îl sprijină întru totul pe Gabler, văzând în rezultatul final o modalitate de „a reconcilia greşelile cu autoritatea lui Joyce" (Froula, 1985: 463). Aceasta este şi perspectiva spre care aveau să se îndrepte în anii următori studiile dedicate genezei operei joyceene şi statutului ambiguu al erorilor în constelaţia de sensuri a creaţiei (discuţii utile pot fi găsite în articolele lui Patrick A. McCarthy şi Karen Lawrence, în Newman, 1987, şi în Creasy, 2011). Pentru Gabler, editarea lui *Ulysses* reprezintă o confruntare între „textul ideal" şi „textul istoric", iar învingătorul, prin renunţarea la „conservatorismul radical", aşa cum îl numeşte Froula, e cel dintâi. Conjuncţia dintre membrii echipei Gabler şi computer devine astfel „substitutul ochilor pe care Joyce nu i-a avut şi restauratoarea marginilor ferme ale identităţii pe care Joyce se temea uneori că şi-o desenează în nisip" (Froula, 1985: 466). O metaforă frumoasă, care nu dă atât dimensiunea muncii lui Gabler, cât a admiraţiei unei exegete cu talent literar pentru această „ultimă aventură" a lui *Ulysses*. După cum se va dovedi ulterior, optimismul din finalul studiului era hazardat.

Discuţiile teoretice deschise de publicarea celor trei volume joyceene girate de Hans Walter Gabler au explodat în partea a doua a anilor '80 şi nu par să se fi oprit cu totul nici astăzi. Consolidarea „criticii genetice" a relansat polemicile, propunând abordări ce au subîntins o coardă amplă, de la teoriile poststructuraliste, la relativismul radical al postmodernismului, cu plăcerea sa de a împinge în prim-plan diversele „expresivităţi involuntare" ale textului, de la erorile propriu-zise, la falsele „scăpări" auctoriale (o sinteză parţială

poate fi citită în Creasy, 2007). Chiar şi simpla lor trecere în revistă este imposibilă şi ea nu intră în niciun fel în intenţiile studiului de faţă. Polemicile adiacente, răfuielile între diverşi teoreticieni ce-au arendat spaţii ample, populându-le cu propuneri când năstruşnice, când aberante, alianţele ad-hoc între vechi inamici şi trădările prietenilor au partea lor de spectaculozitate, însă nu trec dincolo de un interes conjunctural.

Textele de întâmpinare citate aparţin perioadei de construire şi consolidare a mitului. „Idila" a durat până în vara lui 1988. „Incidentul Kidd", petrecut în primăvara lui 1985, nu lăsase, aparent, nicio urmă în lumea „ştiinţificilor", o lume din ce în ce mai atentă la ecourile propriilor teorii şi comentarii decât la obiecţiile aduse de un *outsider*. Fenomene de acest fel, reverberaţii narcisice ale egoismului – uneori creator – al intelectualilor incapabili să iasă din sfera propriei specialităţi, sunt inevitabile. Cei implicaţi (şi avizaţi) au acordat o importanţă incomparabil mai mare felului în care au reuşit ori nu să-şi convingă partenerii/adversarii de excelenţa propriei viziuni decât de evenimentul care a prilejuit dezbaterea. *Ulysses*, Gabler, „ediţia sinoptică", corecturile, întâietatea unuia sau altuia dintre manuscrise au dispărut treptat, fiind finalmente eliminate de la masa de discuţii pe care-au generat-o.

# Intră în scenă junele Kidd

John Kidd a ajuns în lumea eterogenă a joyceologiei din întâmplare. Nu numai că nu avea studii în domeniu, dar era interesat aproape exclusiv de psihologia lui Jung – pe care voia s-o cerceteze în profunzime –, şi nicidecum de textele lui Joyce. N-a investigat sistematic literatura, nu era la curent cu metodele şi şcolile de editare ale momentului şi nici măcar nu-l interesa predarea operei marelui irlandez. Kidd a fost, pur şi simplu, scurtcircuitat de creaţia lui Joyce în urma unei călătorii la Zürich. Locuia în oraşul helvet chiar la poalele dealului unde era înmormântat Joyce. Ce i-a atras atenţia, atunci când a văzut manuscrisele joyceene de la Zürich, n-au fost nici metaforele, nici întâmplările narate, nici destinul personajelor, ci însemnările, adăugirile, înscrisurile de pe marginea textelor. Spre deosebire de alţii, care „n-au dat nicio importanţă cifrelor, considerându-le nişte mâzgăleli matematice fără sens" (Bates, 1997: 41), Kidd a fost convins că ele conţin un sens anume. Şi, cel puţin în cazul unora, l-a găsit: „De exemplu, a observat că

un set de cifre corespundea unui număr de cuvinte din prima, a doua şi a treia din frazele cărţii. Adunate împreună totalizau patruzeci şi trei. Următoarea frază – a patra – e intonată de Buck Mulligan: *Introibo ad altare Dei* („Voi intra în altarul Domnului"). Versul aparţine Palmului 43, versul 4" (Bates, 1997: 41).

E posibil, firește, să fi fost vorba de o simplă potriveală. Kidd a identificat însă multe alte prezenţe enigmistic-rebusiste, întru totul caracteristice spiritului jocular al lui Joyce. Romanul e construit, de altfel, pe o mare similitudine – aceea a biografiei eroului grec Odiseu, contrapusă decupajului existenţial al iudeo-irlandezului Leopold Bloom – pentru a respinge *de plano* astfel de potriveli. Dimpotrivă, ele sunt relevante pentru *metoda* de compoziţie romanescă a lui Joyce. Pentru Kidd, corespondenţele numerice trebuie să fi fost, cel puţin în prima fază a cercetărilor, ecouri ale propriilor preocupări de psihologie şi psihanaliză, provocări ce nu difereau prea mult de cele lansate de studiul psihicului uman în prozele lui Joyce. Scriitorul i s-a revelat, prin enorma plăcere de a dezasambla şi de a reasambla cuvintele, drept partenerul ideal în exerciţiile sale de *numerologist* şi de decriptor al unor texte încifrate.

Într-o străfulgerare, Kidd a formulat ipoteza că „Joyce adăugase în ultima clipă cuvinte pe paginile de corectură tocmai pentru a crea (sau a păstra) astfel de jocuri numerice" (Bates, 1997: 41). Era încă student la Universitatea din California, Santa Cruz, şi găsea o enormă plăcere în studiul solitar al chestiunilor de acest fel. Aşa se explică de ce a ajuns să-l viziteze, ceva mai târziu, pe Hans Walter Gabler la München, curios să pătrundă misterele manuscriselor joyceene. Dezamăgirea a fost totală: în locul confruntării cu originalele, a descoperit nişte cópii aproximative, iar în locul unei metode precise, o serie de improvizaţii. Departe de a fi luat în considerare totalitatea ediţiilor lui *Ulysses*, computerele lui Gabler operau cu un număr restrâns de variante, iar multe documente adiacente nu figurau deloc între instrumentele de lucru ale echipei. Incredulitatea s-a transformat în obsesie, aşa încât la apariţia ediţiei „sinoptice şi critice" a întreprins o cercetare amănunţită, comparativă, a cărţii şi a documentelor originale la care avusese între timp acces.

Faptul că echipa Gabler se mulţumise cu facsimile şi cópii i s-a părut o blasfemie. Şi încă mai mult: editorii germani nu descoperiseră şi nici nu utilizaseră vreun document necunoscut până atunci. În acel moment, decizia lui Kidd de a face propriile cercetări era luată. Întors în Statele Unite, a intrat în arhive, lucru care i-a creat un avantaj enorm atunci

când a întreprins analiza amănunţită a volumelor ediţiei de la editura Garland. O primă variantă, preliminară, a acestor cercetări a fost făcută publică în aprilie 1985, la o întrunire a Society for Textual Scholarship (STS). În formă extinsă, Kidd a redactat un text de 174 de pagini, format mare, „An Inquiry into *Ulysses: The Corrected Text*", apărut doi ani şi jumătate mai târziu, în decembrie 1988 (de fapt, în ianuarie 1989), în *The Papers of the Bibliographical Society of America*. Şi, într-o modalitate potrivită pentru presa culturală de tiraj mare, a scris textul „The Scandal of 'Ulysses'", publicat în iunie 1988 în *The New York Review of Books.*

În urma acestor atacuri la baionetă, John Kidd a ajuns să fie considerat în lumea academică o „senzaţie". Părea să fi dat marea lovitură, când editura W.W. Norton & Co. i-a propus un contract cu o sumă „ce nu putea fi refuzată" pentru a realiza propria lui ediţie „corectată" a lui *Ulysses*. Mai mult, Universitatea din Boston l-a numit director al Centrului de Cercetări James Joyce, înfiinţat pentru el (The James Joyce Research Center). Gloria n-a durat însă mult. Acuzaţiile de hărţuire sexuală şi discriminare în acordarea notelor au dus la desfacerea contractului de muncă. Mai mult, întârzierea predării manuscrisului editurii W.W. Norton a atras anularea contractului. În 1999, universitatea a decis desfiinţarea Centrului James Joyce şi concedierea savantului pe care cândva îl adulase. În plus, a deschis un proces în care John Kidd era somat să plătească o sumă imensă pentru stocarea ilegală a enormului material bibliografic pe care-l adunase în timp – probabil cea mai mare colecţie particulară dedicată lui Joyce. Ba chiar i s-a imputat şi o jumătate de milion de dolari, investiţi de universitate în proiecte ale Centrului James Joyce, dar care n-au produs rezultatele aşteptate. Marea lovitură pe care o pregătea Kidd a fost un CD-ROM interactiv dedicat lui Joyce. Potrivit lui Robin Bates, era vorba despre o ediţie adnotată, ce cuprindea cincisprezece mii de note şi comentarii şi un sfert de milion de *link*-uri, care ar fi creat „cel mai vast hipertext editorial dedicat vreodată unei opere literare" (Bates, 1997: 46).

La începutul anilor 2000, Kidd a fost zărit în campusul universităţii în postúri ce sugerau alienarea mintală: însingurat, îmbrăcat neglijent, păşea împleticit şi vorbea cu păsările într-un limbaj accesibil doar lui şi zburătoarelor. O fotografie din 2002, publicată pe blogul lui *Boston Globe*, ni-l înfăţişează în poziţie ghemuită, hrănind porumbeii. Pare să se simtă minunat în compania lor. În schimb, relaţiile cu angajaţii lui Boston University n-au fost la fel de bune. Jignirile şi injuriile erau forma frecventă de comunicare cu reprezentanţii

establishment-ului. Suferind de o „tulburare neurologică” (David Abel), fără slujbă, Kidd a ajuns să ducă o viaţă la limita mizeriei, trăind din ajutoare medicale. Şi astfel, vedeta care, în primăvara lui 1985, uimea lumea cu acuzaţiile că cel puţin jumătate din cele 5 000 de greşeli corectate de Hans Walter Gabler erau inutile a ajuns să ilustreze un trist caz de mărire şi decădere a unui mit.

Aflat în conflict cu mediul academic, Kidd s-a scufundat tot mai mult într-o lume fictivă, imitându-l pe Joyce şi încercând să-i copieze până şi înfăţişarea. Înalt, subţire, purtând ochelari cu lentile rotunde – aşa cum îl descoperim într-o fotografie publicată în 1997 de minunata (şi decedata) revistă *Lingua Franca* –, probabil că transmutarea fizică n-a fost din cale-afară de dificilă. A murit lăsând în urma lui, neîncheiate, proiecte gigantice şi amintirea unui conchistador capabil să înfrunte, înarmat doar cu propria inflexibilitate şi competenţă, mărimile zilei şi să dărâme statui. Dar n-a fost în stare să reziste propriei obsesii privind perfecţiunea şi căutării maladive a sensurilor ascunse din cuvinte şi litere.

Data începerii ostilităţilor ne e aşadar cunoscută: 25 aprilie 1985. *Scandalul Ulysses* – al doilea, după episodul american al interzicerii publicării romanului în *The Little Review* – nu începe chiar din senin. Cu câteva săptămâni înainte, un tânăr jurnalist de la *Washington Post*, David Remnick – viitorul editor al lui *The New Yorker* şi laureat al Premiului Pulitzer –, îl abordează pe John Kidd, încercând să-l intervieveze în legătură cu anumite zvonuri, potrivit cărora demersul echipei Gabler – lăudat cum nu mai fusese vreodată ediţia academică a unei cărţi – nu era chiar atât de infailibil pe cât se spunea. Respectând regula de a nu dezvălui subiectul unei intervenţii academice înainte de a fi fost făcută public, Kidd refuză să-i arate lucrarea pregătită pentru apropiatul simpozion al STS şi nici nu agreează ideea unui interviu înainte de a-şi fi expus public punctul de vedere. Jurnalist înnăscut, David Remnick revine câteva zile mai târziu şi-l informează că membrii comunităţii joyceene îl ponegresc şi-l califică drept „bolnav mintal”.

Stârnit, John Kidd acceptă să stea de vorbă cu jurnalistul, dar nu şi să facă publice ideile din lucrarea pe care urma s-o prezinte. Remnick a reuşit să stoarcă de la Kidd suficiente scântei pentru a aprinde un foc: „Jolting the Joyceans: Young Scholar John Kidd Takes on the Establishment” („The War Over Ulysses”), apărut în 2 aprilie 1985, poate fi considerat momentul zero al confruntării care a pus faţă în faţă două generaţii de savanţi, două stiluri de a gândi şi nenumărate orgolii, care a veştejit prestigii şi a ruinat prietenii. Chiar dacă

nu au existat învingători cerţi, instituţii academice şi personalităţi ce păreau intangibile s-au văzut puse la colţ. Iar unii dintre cei implicaţi au fost obligaţi să treacă printr-un veritabil purgatoriu. Nu există exemplu mai bun pentru această situaţie decât studiul lui Michael Groden „Foostering Over Those Changes: The New *Ulysses*", publicat în ianuarie 1985 de *James Joyce Quarterly*. Marea problemă a lui Groden nu privea competenţa lui ştiinţifică. El se afla însă într-un clasic „conflict de interese": pe de o parte, propunea o recenzie comprehensivă şi subtilă a ediţiei Gabler, pe de alta, fusese membru al Comitetului Consultativ Ştiinţific în perioada finală a redactării celor trei volume de la Garland Inc.

Cu toate acestea, ediţia Gabler nu poate fi respinsă doar în numele mult-invocatei imparţialităţi etice. Ideile lui Groden sunt cât se poate de temeinic argumentate, în virtutea unei viziuni asumate încă din perioada când contribuise la constituirea Arhivei James Joyce. De altfel, Groden şi-a avertizat cititorii asupra posibilei lui subiectivităţi – ceea ce nu înseamnă automat şi o totală lipsă de obiectivitate în actul evaluării. Demersul său e cu atât mai legitim cu cât porneşte de la întrebările lansate în spaţiul public, prin pana ziariştilor „nespecialişti", odată cu apariţia ediţiei Gabler. Unele dintre aceste întrebări vizau numărul mare de greşeli din toate ediţiile lui *Ulysses*. Pentru Groden, păcatul originar se află în prima ediţie a cărţii, scrisă, corectată şi tipărită în condiţii vitrege. De la dactilografii şi dactilografele care au dat formă manuscrisului, la corecturile şi adăugirile lui Joyce, la condiţiile de stres în care au lucrat tipografii francezi şi până la istoria retipăririlor, legale şi ilegale, ale romanului, totul părea să conducă spre un deznodământ tulbure.

Articolul dedicat de Groden „ediţiei critice şi sinoptice" subliniază şi el faptul că nu e vorba de o *ediţie corectată*. Sau, mai bine zis, nu corectată *dinadins*. Cele 5 000 de erori semnalate (şi corectate!) au alt scop: şi anume, să probeze că „prima ediţie se îndepărtează de textul lui Joyce de aproximativ cinci mii de ori şi că toate celelalte ediţii care o urmează se îndepărtează de textul lui Joyce cam de acelaşi număr de ori, dar nu în aceleaşi locuri. Pentru a produce o ediţie critică, Hans Walter Gabler a reconstituit scrierea cărţii de către Joyce şi a construit, de la capăt, un nou text, aşa cum l-a făcut iniţial Joyce" (Groden, 1985: 139).

Aceasta este esenţa articolului. În rest, Groden oferă o lungă (şi valoroasă) istorie a metodelor de compoziţie ale lui Joyce, ce merită a fi parcursă de cei interesaţi de geneza romanului şi de tehnicile de scriere joyceene (de la notele şi ciornele iniţiale, până la dactilograme, transcrieri „pe curat",

revizuiri, corecturi, adăugiri şi, finalmente, tipărirea primei ediţii, la Shakespeare and Company, în februarie 1922.) Groden sprijină ideea directoare a lui Gabler, şi anume că nici ediţia princeps, nici Manuscrisul Rosenbach nu pot constitui punctul de plecare pentru „reconstruirea" cărţii. În consecinţă, şi el optează pentru refacerea traseului creator al lui Joyce. Ceea ce înseamnă suprapunerea, în ordine cronologică, a tuturor documentelor existente. Din compunerea lor a rezultat „manuscrisul continuu", care avea proprietatea de a fi fost scris în întregime de mâna lui Joyce. Acestuia i s-au adăugat, ulterior, ediţiile tipărite considerate relevante, procesate pe computer.

Paradoxul ediţiei Gabler constă în faptul că, în ciuda celor cinci mii de modificări operate, varianta „critică şi sinoptică" nu propune un *Ulysses* radical *diferit*. Ce a adus Gabler, potrivit lui Groden, sunt însă „câteva mii de pasaje mai bogate, mai consistente şi mai comprehensibile care aşteaptă să fie descoperite de către cititor" (Groden, 1985: 148). În linii mari, ele constau „în cuvinte sau fraze care au fost omise din toate versiunile anterioare ale lui Ulysses", restaurarea unor semne de punctuaţie, a unor cuvinte şi fraze scrise greşit, precum şi modificări ce afectează forma (liniile de dialog şi semnele citării), precum şi paragrafele.

Pentru Groden, importanţa crucială a ediţiei Gabler derivă din seriozitatea provocărilor teoretice. Între altele, felul în care se face stabilirea unui text de bază. Istoria contorsionată a Manuscrisului Rosenbach (loc de unificare a variantelor şi corecturilor anterioare ale romanului, dar şi origine a viitoarelor modificări operate în intervalul dactilografierii lui şi a adăugirilor în şpalt) l-a condus pe Gabler la concluzia că, dincolo de inevitabilele contorsiuni, textul s-a dezvoltat conform principiului linearităţii. E vorba de un proces care aduce în acelaşi plan atât documentele directe, cât şi pe cele colaterale. La fel de dificil e şi felul în care editorul evaluează varianta serializată din *The Little Review*. Acolo apare problema intervenţiei unor terţe persoane asupra textului (inclusiv „cenzurarea" de către Ezra Pound), ceea ce-i conferă un statut asemănător, de „manuscris colectiv", atribuit şi Manuscrisului Rosenbach.

Tot o chestiune teoretică, deşi implică o certă dimensiune practică, o reprezintă decizia de a alege între două sau mai multe secvenţe atunci când nu e deloc limpede care dintre ele reprezintă stadiul „cel mai avansat". O mână de ajutor provine din ceea ce Gabler a numit „regula contextului invariantei". Ea înseamnă identificarea modificărilor suferite pe parcurs de anumite entităţi lingvistice (cuvinte, propoziţii). Alături de

noţiunea de „autorizare pasivă”, adică modificarea tacită a unor mici construcţii sau semne lingvistice, ele contrazic modalităţile obişnuite de stabilire „ştiinţifică” a textelor clasice. Realitatea l-a condus pe Gabler la concluzia că toate schimbările operate de Joyce aveau în vedere publicarea unui text cât mai complet. Or, acesta nu coincide cu prima ediţie ca *document*, ci cu textul final!

Ediţia Gabler e importantă, în opinia lui Michael Groden, nu doar pentru că, din punct de vedere practic, a ilustrat cel mai bine intenţiile *finale* ale lui Joyce, ci şi pentru că, din punct de vedere teoretic, a reprezentat o reorientare în direcţia unei abordări imaginative, în care competenţa ştiinţifică e subsumată dorinţelor clar exprimate de autor. Or, se ştie, una dintre speranţele fierbinţi ale lui Joyce era legată tocmai de eliminarea erorilor din ediţiile ulterioare ale cărţii. Unii ar fi spus că ele n-au fost nici atât de multe, nici atât de grave cum au fost prezentate. Alţii – iar Gabler se află între ei – au considerat că, dimpotrivă, modalitatea de lucru a lui Joyce presupunea urmărirea constantă a intenţiilor, indiferent de câte modificări şi adaosuri ar fi trebuit să facă.

Am prezentat *in extenso* opiniile acestor specialişti nu doar pentru valoarea lor intrinsecă, ci şi pentru a sugera contextul în care tânărul John Kidd – al cărui credit academic era nul – a avut îndrăzneala de a sfida un întreg *establishment* universitar, plus pletora de jurnalişti care prezentaseră encomiastic ediţia Gabler. În 1990, când atmosfera se mai răcise, John Kidd a putut să prezinte propria versiune asupra evenimentelor. O versiune provizorie, aşa cum avertizează în finalul articolului publicat în *Studies in the Novel*, varianta definitivă urmând a fi publicată odată cu ediţia *Ulysses* pe care o pregătea pentru W.W. Norton and Company. În ianuarie 1985, John Kidd se întorcea, după cum ştim, din Germania, unde se deplasase cu scopul precis de a întâlni mai mulţi editori, între care Hans Walter Gabler şi Hans Zeller. Apucase să parcurgă cele trei volume de la Garland şi fusese surprins de cât de „incompletă, confuză şi inconsistentă” era întreprinderea lansată cu enorm tam-tam.

Pe 26 aprilie 1985, Kidd a citit în faţa membrilor STS un text mai degrabă tehnic, intitulat *Error of Executions in the 1984 „Ulysses”*. Fusese invitat să participe la conferinţă de către Donald Reiman, principalul organizator al acesteia, căruia îi expusese rezultatul cercetărilor sale. În acel moment, avea deja clar conturată o idee: „Mi s-a părut că editorul înţelesese greşit felul în care şi-a scris cartea Joyce şi că a fost pur şi simplu înghiţit de propria lui teorie. A omis etape cruciale în adunarea probelor legate de manuscrisele şi de

imprimările timpurii ale lui *Ulysses*. Metodele obişnuite americane, britanice şi germane ar fi fost mai potrivite decât tehnica netestată şi idiosincrasică a *Ediţiei Sinoptice*" (Kidd, 1990: 237). Lovitura de graţie avea să vină ulterior, în amplul text deja pomenit, „Inquiry into *Ulysses: The Corrected Text*", în care John Kidd a răspuns pe larg atacurilor lui Gabler. Acesta îl acuzase de ignoranţă în materie de teorii ale editării şi de absenţa unui limbaj ştiinţific.

La invitaţia de a recenza cartea pentru Bibliographical Society of America, John Kidd a amplificat textul intervenţiei aproape până la dimensiunea unei cărţi – adică aproximativ trei sute de pagini dactilografiate. A luminat şi culisele episodului *Washington Post*, declanşat de David Remnick (acesta lucra la secţia *Style* a ziarului, dedicată evenimentelor mondene, şi nu la suplimentul cultural, celebrul *Book World*). Neobţinând direct informaţiile necesare, Remnick i-a contactat pe mai mulţi specialişti în Joyce, iar apoi l-a anunţat pe Kidd că dacă-şi menţine decizia de a nu-i declara nimic, riscă să rămână cu imaginea dezavantajoasă creată de discuţiile cu „joyceologii". Înţelegând „şantajul", Kidd a dat declaraţiile solicitate. Ce nu ştia, dar a aflat atunci, era că subiectul intrase şi în atenţia lui *The New York Times*, ai cărui reporteri „mirosiseră" potenţialul de scandal al demersului altminteri pur ştiinţific al tânărului cercetător.

Impactul dezvăluirilor lui Kidd a trecut repede oceanul, inflamând lumea studiilor joyceene, dar şi pe aceea a presei de mare tiraj. Contestarea ediţiei Gabler e menţionată atât într-o publicaţie de specialitate, cât şi în *Times Literary Supplement*. Încetul cu încetul, ies la iveală documente ignorate de Gabler – îndeosebi cele douăsprezece scrisori inedite ale lui Ezra Pound ce conţin referinţe la *Ulysses* –, dar şi faptul că nu a lucrat direct pe manuscrisele originale, ci a folosit cópii facsimilate. Gabler era împins astfel în defensivă, contraatacând şi acuzând de amatorism publicaţiile culturale de al căror sprijin beneficiase iniţial. Momentul susţinerii comunicării lui Kidd a fost un spectacol ce merită să figureze în analele confruntărilor intelectuale.

Avertizat nu doar asupra lucrării, ci şi asupra conţinutului acesteia, Gabler a venit cu un răspuns pregătit, pe care l-a debitat pe un ton peremptoriu. A pretins chiar că nu avea nimic de comentat, că a luat cuvântul doar pentru că „i se ceruse" şi că punctele de vedere ale lui John Kidd erau fie „nefondate", fie lipsite de sens. Imputările au fost calificate drept „ridicole", comentariul lui fiind doar „o harababură de pretenţii editoriale nedigerate, asamblate într-o modalitate care, în absenţa acuităţii şi incisivităţii, le face să se prăbuşească în

superficialitate" (Kidd, 1990: 240). Replica lui Hans Walter Gabler s-a încheiat pe tonul triumfalist al celui care se credea stăpânul absolut al unui teritoriu, anunţând că nu are *nimic* de schimbat şi că provocarea lui Kidd e lipsită de orice valoare.

Consecinţele au fost amestecate: pe de o parte, o conferinţă dedicată editării lui Joyce, la University of Virginia, a fost suspendată în urma unei scrisori primite de la Hans Walter Gabler; pe de alta, în plan personal, John Kidd a început să fie recunoscut (şi recompensat) drept un specialist în chestiuni privind editarea lui Joyce. Din acel moment, timp de mai mulţi ani, invectivele, replicile veninoase, contestarea oricărei competenţe a preopinentului au constituit regula lungului şir de atacuri desfăşurate în văzul lumii, în cele mai prestigioase publicaţii culturale ale vremii, îndeosebi *The New York Review of Books* şi *Times Literary Supplement.* În martie 1985, John Kidd le trimisese organizatorilor conferinţei STS o variantă de lucru, pe care a îmbunătăţit-o pentru susţinerea publică. E greu să nu remarci în felul în care şi-a administrat John Kidd arsenalul critic ceva din pasiunea lui Joyce de a adăuga la infinit noi şi noi nuanţe ciornei iniţiale. Textul care a inflamat (şi apoi a întreţinut vreme de mai mulţi ani) tensiunea în lumea specialiştilor în Joyce e relativ scurt. În varianta oferită de autor revistei *Studies in the Novel* el nu ocupă decât şase pagini.

Citit astăzi, după vasta bibliografie pro şi contra pe care a generat-o, textul lui John Kidd pare oarecum anemic. Te întrebi cum de a fost posibil ca o lucrare modestă în exemplificări şi nu foarte consistentă ca demers teoretic să se afle la originea unui război ale cărui consecinţe nu s-au şters cu totul nici astăzi. Răspunsul nu e greu de dat: vina o poartă jurnaliştii, care s-au amestecat într-o chestiune ce ar fi trebuit tranşată în interiorul breslei academice. E de remarcat, de la bun început, titlul lucrării. „Erori de execuţie" sugerează mai degrabă o abordare tehnică, fără a părea un atac fundamental asupra întregului demers. Oricum, există o discrepanţă fundamentală între ceea ce-şi asumase John Kidd în calitate de participant la o conferinţă ştiinţifică ultra-specializată, dominată de colegialitate şi eleganţă, şi cuvintele citate din el în *Washington Post*: „Cred că ceea ce am de spus va face ţăndări întreaga comunitate a joyceologilor". Pentru corectitudine, trebuie subliniat că fraza a fost rostită de John Kidd în privat, şi doar metodele agresive de a face presă ale lui David Remnick au transformat-o într-o declaraţie de război explicită.

Deşi sistematică şi dovedind o excelentă cunoaştere a universului joycean, această primă intervenţie a lui Kidd nu e

extrem de consistentă. Pe alocuri, ea dă impresia căutării nodului în papură, părând, pe mari porţiuni, un exerciţiu steril. Ceea ce se vede în primă instanţă nu e competenţa, ci iritarea. John Kidd nu şi-a ascuns, de altfel, indignarea că, pe de o parte, membrii echipei Gabler nu au lucrat pe manuscrisele originale şi, pe de alta, că nu au descoperit niciun text inedit referitor la *Ulysses*. Această din urmă aserţiune e contrazisă chiar în interiorul lucrării, unde Kidd recunoaşte că unul dintre asistenţii lui Gabler „a descoperit corecturile manuale ale lui Joyce la ediţia Bodley Head din 1937" (Kidd, 1990: 245).

Punctul de pornire al atacului se află în constatarea existenţei unei departajări *nete* în mintea lui Gabler între consideraţiile teoretice privind editarea ştiinţifică şi „expunerea sinoptică" a rezultatului muncii. Prima parte nu e abordată decât în trecere, în cadrul unei scurte confruntări ce viza definirea (sau, mai bine zis, redefinirea) conceptului de *copytext*. Kidd ia act de definiţia lui Gabler, plasând-o, corect, în sfera *reconstrucţiei genetice* a ansamblului. Nu contestă nici dreptul editorilor de a *amenda* textul, explicit sau tacit, mulţumindu-se doar să semnaleze o mică inconsecvenţă: cazul cuvântului *filter*, corectat de către Joyce însuşi drept *filtre*, care nu e reţinut de editori, pe motivul că este „o contaminare vădită de la scrierea franţuzească a lui «philtre»". Chestiunea ar merita să fie luată în serios într-o singură variantă: dacă pe parcursul romanului ar mai fi existat o singură ocurenţă identică a cuvântului. Or, forma identificabilă peste tot e *filter*. În aceeaşi categorie intră şi dilema dacă un citat din Milton trebuie să conţină două cuvinte, *dragon scaly*, sau un singur cuvânt, *dragonscaly*, aşa cum apare la Joyce.

În mod straniu, fiind vorba de o lucrare ce-şi propune să critice erorile *de execuţie*, exemplele lui Kidd nu ajută întotdeauna teza enunţată. El are dreptate mai degrabă în chestiunile de principiu, şi anume în punerea sub semnul dubiului (cu o jumătate de glas, e drept) a noţiunii de *copytext*, precum şi a deciziei editorilor de a colaţiona doar anumite ediţii ale romanului. Kidd atrage atenţia asupra riscurilor de a nu lua în calcul toate ediţiile existente, inclusiv pe cele care, prin definiţie, ar trebui eliminate – cum ar fi ediţia piratată din 1927. Ignorând-o, editorii n-au ţinut seama de anumite corecturi care fuseseră făcute cu puţin timp înainte. Dar şi de data aceasta imputările se adresează „istoriei" confruntărilor, şi nu rezultatelor efective ale acesteia. Şi totuşi, în principiu, Kidd are dreptate: „Transmiterea de la prima la a doua ediţie, de la a doua la ediţiile a patra, de la a patra la a cincea preia variante ce provin de la imprimarea a doua sau de la cele ulterioare. Cum poate atunci fi detectat textul în mişcare al lui

*Ulysses*, cu amestecul lui de corectări auctoriale şi coruperi inevitabile, dacă lista de colaţionări reţine doar prima tipărire?" (Kidd, 1990: 244).

În cazul unei cărţi cu o ereditate atât de complexă, firește că o analiză a tuturor ediţiilor intermediare ar fi fost binevenită. Autoritatea editorului ar fi avut de câştigat din analiza comparatistă a ediţiilor şi din (parţial) corectarea acestora. John Kidd împinge mereu discuţia în universul mic al alterărilor ce nu afectează sensul propoziţiilor sau al frazelor, dar asta nu înseamnă că semnalările lui sunt mai puţin relevante pentru felul în care trebuie gândită şi pusă în practică o ediţie critică. Tânărul savant nu se mulţumeşte întotdeauna să critice pe baza a ceea ce a identificat în ediţia Gabler. El are şi contribuţii valoroase, cum ar fi aceea că prima ediţie englezească a avut drept origine textul scos de Odysseus Press, în Germania, în 1932 şi 1933. Problema e că în 1933 s-au mai operat aproximativ două sute de schimbări, omise la tipărirea englezească. Astfel încât asistentul lui Gabler care a identificat „documentul nou" a avut ghinion: a intrat în posesia unei ediţii care perpetua greşelile din 1932.

Un punct intens dezbătut al atacului lui Kidd îl constituie invocarea unei cărţi poştale a lui Joyce către Claud Sykes, în care ar fi existat o cerinţă expresă de a opera anumite modificări în capitolul *Nestor*. Cartea poştală, datată 19.II.1917, s-ar fi aflat în posesia universităţii SUNY-Buffalo. Or, din răspunsul lui Gabler rezultă că la data publicării ediţiei „critice şi sinoptice" o astfel de carte poştală nu fusese identificată. Ea a ieşit la suprafaţă abia în mai 1985, adică după conferinţa STS, iar John Kidd ar fi aflat de existenţa ei din catalogul documentelor joyceene stabilit de Jack Dalton, care se afla, în momentul vizitei lui Kidd la München, în custodia lui Gabler.

Dacă lucrurile stau aşa cum menţionează Gabler în răspunsul lui la criticile lui Kidd, înseamnă că denunţul tânărului savant a depăşit substanţial zona perfectei onestităţi. Probabil că va fi resimţit el însuşi acest lucru, de vreme ce imediat după paragrafele în care-l trimite pe Gabler înapoi la arhive (inclusiv la „documentele nepublicate ale lui Stuart Gilbert") îşi redimensionează atacul: în ciuda faptului că echipa Gabler n-a consultat toate documentele, „aparatul sinoptic el ediţiei din 1984 constituie o inovaţie foarte profundă, care merită să fie atât lăudată, cât şi urmată" (Kidd, 1990: 246). Rezervele lui John Kidd se menţin, chiar şi după această recunoaştere deschisă a valorii ediţiei, şi au relevanţă într-un punct important. Kidd afirmă cu îndreptăţire că e vorba de o ediţie doar parţial sinoptică, dintr-un motiv cât se poate de

evident: „Nu poţi constitui primele variante publicate pe baza acestor documente deoarece multe dintre variantele istoriei genetice sunt plasate în volumul al treilea. Privind pagina sinoptică şi constatând că Joyce a făcut o corectură în şpalt, nu putem şti cu certitudine ce text anume corecta şi nici ce formă finală a văzut el publicată" (Kidd, 1990: 246).

Aceasta din urmă e, paradoxal, o „eroare de execuţie" identificată în mod corect, chiar dacă ea nu stă în picioare până la capăt. Cei care doresc să exploreze partea sinoptică a cărţii pot s-o facă foarte uşor. John Kidd însuşi reprezintă proba vie a faptului că Hans Walter Gabler n-a construit o ediţie ermetică sau ezoterică, ci una care poate fi consultată fără dificultate. Şi asta în ciuda constrângerilor grafice şi a imposibilităţii de a înghesui în aceeaşi oglindă a paginii chestiuni care ţineau de stratificarea temporală şi de substanţă a cărţii. Dar John Kidd are dreptate în cazul lui omphalos, cuvânt care apare de două ori în primul episod al romanului. Joyce a dorit ca o dată să apară subliniat, atunci când era rostit de Buck Mulligan, şi a doua oară nesubliniat, ca parte a monologului interior al lui Stephen Dedalus. În ediţia Gabler, cuvântul e subliniat în ambele cazuri. Or, cercetând Manuscrisul Rosenbach, surpriza e că Joyce nu l-a subliniat niciodată, chiar dacă ceruse pe dactilogramă ca el să fie marcat o dată!

Nu vom insista asupra unor chestiuni de amănunt (cum ar fi existenţa sau inexistenţa unui dublu „s" pentru a exprima posesivul în numele lui Bantam Lyons) ori dacă lecţiunea corectă a unui cuvânt e „call", la singular, sau „calls", la plural, ori dacă forma corectă a unui cuvânt e „nux" sau „mix". Ele ne aruncă în derizoriu, nefiind decât o risipă de timp şi energie. În schimb, John Kidd are dreptate atunci când condamnă inconsistenţa unor simboluri întrebuinţate în partea sinoptică a romanului în legătură cu nivelele la care s-au efectuat modificările în istoria scrierii şi tipăririi cărţii. Constatarea lui Kidd este că „ediţia nu înregistrează lecţiunile aşa cum apar în documente, ci defineşte nivele ale modificărilor în evoluţia textuală" (Kidd, 1990: 247). În principiu, acest lucru n-ar fi greşit. Din păcate, remarcă autorul, numerotarea e ambiguă şi, în loc să structureze lectura, o trimite în zona arbitrarului, sporind inutil confuzia.

Intervenţia lui Kidd se află la originea uneia dintre cele mai aprinse dezbateri legate de modificările operate de Gabler în textul lui *Ulysses*. E vorba de cuvântul *love*, din capitolul *Scylla and Charybdis*, care, din motive obscure, fusese omis din ediţiile anterioare. Într-un articol din 15 iunie 1986, Richard Ellmann definea această alterare a textului ca fiind, de departe, cea mai „semnificativă dintre nenumăratele mici

schimbări" operate de Gabler (https://www.nytimes.com/books/00/01/09/specials/joyce-ideal.html). În opinia criticului, restaurarea – corectă – a omisiunii ar putea să aibă efecte surprinzătoare asupra interpretării fragmentului. De-a lungul vremii, „cuvântul cunoscut tuturor oamenilor" („the word known to all men") a fost identificat fie cu moartea, fie cu *synteresis/synderesis* – acesta din urmă, remarcă ironic Ellmann, nefiind „cunoscut" chiar tuturor oamenilor (în creştinism, el defineşte unirea sufletului cu Dumnezeu).

Un alt punct important în constituie chiar… punctul de la finalul episodului al şaptesprezecelea, *Ithaca*. Drumul spre casă al lui Bloom, însoţit de Stephen Dedalus în chip de fiu spiritual finalmente recuperat, se încheie cu un lung catehism, dintr-un conglomerat de întrebări şi răspunsuri, pecetluit cu o triplă interogare („With?", „When?", „Where?"). Răspunsuri primesc numai primele două întrebări, cea de-a treia terminându-se cu un punct obişnuit – iar în unele ediţii (Bodley Head/Penguin) acesta lipseşte cu desăvârşire. Or, pentru Joyce, prezenţa punctului era nu doar necesară, ci şi încărcată de sensuri. Conform lui Kidd, Joyce a revenit asupra chestiunii punctului de trei ori: pe parcursul redactării Manuscrisului Rosenbach, cu ocazia corectării primului şpalt şi, finalmente, pe ultima corectură. De fiecare dată, a insistat asupra vizibilităţii acestui punct, care i se părea insuficientă. În cele din urmă, punctul a fost introdus în pagină, suficient de vizibil pentru a intriga – ceea ce şi trebuia să facă.

Semnificaţiile acestui punct, adăugat de Gabler – dar pe care Kidd îl găseşte insuficient de vizibil –, nu sunt, totuşi, limpede exprimate. El ar putea să însemne că aventurile noului Odiseu se încheie în acel loc, iar ceea ce urmează nu mai face parte din biografia sa. Unii critici au argumentat – cu alte motivaţii – acelaşi lucru, văzând în *Ithaca* ultimul capitol al romanului. Declan Kiberd a vorbit chiar de încheierea unei demonstraţii matematice şi a unei „tradiţii narative convenţionale", care nu putea include şi monologul ce sfidează cu asemenea trufie regulile de comunicare şi tradiţiile gramatical-retorice unanim acceptate. Gabler se face vinovat, în cazul buclucaşului punct, de faptul de a fi urmat doar două din cele trei cerinţe ale lui Joyce. Editorul Darantière s-a dovedit, după cum se ştie, infinit mai receptiv, ajungând aproape să transforme punctul într-un pătrat – atât în prima, cât şi în mare parte din reimprimările care i-au urmat.

În chip de concluzie, John Kidd susţine că „erorile de execuţie" ale lui Gabler îşi au originea în *decizia* acestuia de a nu cerceta „corespondenţa nepublicată" a lui Joyce şi a unora

dintre cei care, pe parcursul scrierii romanului, i-au stat aproape (în primul rând, Ezra Pound). Incompletă e şi istoria tipăririi romanului, de vreme ce editorul „n-a reuşit să colaţioneze trei ediţii şi cel puţin douăsprezece imprimări din timpul vieţii lui Joyce". Tot o „eroare de execuţie" ar fi şi faptul că ediţia nu include şi un „eseu asupra transmiterii operei tipărite sau o evaluare a rolului lui Joyce în procesul corecturii" (Kidd, 1990: 248). În fine, „pagina sinoptică din stânga nu reprezintă un document în sine, deoarece amendările sunt incluse şi lecţiunile auctoriale sunt înghesuite la note" (Kidd, 1990: 248-249). Şi pentru a încheia cu adevărat, criticul menţionează şi problemele legate de bibliografia analitică şi de felul în care sunt prezentate datele.

# Imperiul (academic) contraatacă

Intervenţia lui Gabler în cadrul STS – publicată, cinci ani mai târziu, în 1990, în *Studies in the Novel,* însoţită de un post-scriptum – e o replică la cald, poate chiar disproporţionată faţă de imputările aduse. Editorul era conştient că scrisese nota iritat de atacul lui Kidd, făcut dintr-o perspectivă pe care o definise drept „amatoricească" şi stridentă în cadrul unei conferinţe ştiinţifice. Gabler regretă un singur lucru: şi anume, afirmaţia peremptorie potrivit căreia „prezentarea dr-ului Kidd n-a adus *nimic* nou care să determine vreo schimbare în textul critic al lui *Ulysses*" (Gabler, 1990: 256). E limpede că a fost vorba de o polemică de ton, şi nu de conţinut, de vreme ce, un an mai târziu, în ediţia a doua revizuită a volumului, din 1986, a ţinut cont de amendamentele lui Kidd. Cu jumătate de gură, Gabler recunoaşte că unele dintre aceste modificări au avut, totuşi, oarecare importanţă în reconfigurarea textului. Ceea ce înseamnă că, la nivel de detalii, deşi minimalizate, observaţiile lui Kidd n-au putut fi trecute cu vederea.

Dar în aprilie 1985 tonul şi atitudinea lui Gabler erau cu totul diferite. A identificat cu uşurinţă o slăbiciune în argumentarea lui Kidd, şi anume absenţa cărţii poştale adresate lui Claud Sykes. Se baza pe informaţia furnizată de universitatea SUNY-Buffalo, care nega c-ar fi avut-o în posesie. Argument suficient pentru a-l decredibiliza pe Kidd. Acesta era înfăţişat drept un amator, care mai şi punea în circulaţie informaţii false, invocând surse bibliografice inexistente – păcat de neiertat în lumea academică. După cum ştim, cartea poştală avea să apară miraculos, la câteva săptămâni după conferinţa STS. Faptul e, oricum l-am privi, straniu. Explicaţia lui Gabler nu poate fi creditată pe de-a-ntregul, dar nici nu poate fi neglijată (şi anume, Kidd ar fi avut cunoştinţă de existenţa ei din catalogul lui Jack Dalton, aflat în posesia lui Gabler în perioada lucrului la ediţia „critică şi sinoptică"). Or, având în vedere că John Kidd făcea o referire directă nu doar la existenţa, ci şi la conţinutul ei, informaţia ar fi trebuit să-i fie accesibilă şi lui Gabler.

Dacă luăm de bune ambele afirmaţii, cea a lui Kidd, potrivit căreia ar fi văzut el însuşi cartea poştală, şi cea a lui Gabler, care afirma, pe de o parte, că acea carte poştală nu exista la ora invocării ei de către Kidd decât sub forma unei menţiuni în lista rămasă de la Dalton, iar pe de alta, că ea ar fi ieşit, totuşi, la suprafaţă în luna mai 1985, am atinge pragul nebuniei. Ar exista, totuşi, o explicaţie, care i-ar exonera de învinuirea de malversaţiune pe amândoi: şi anume, ipoteza ca John Kidd să fi avut acces la cartea poştală a lui Joyce înainte ca ea să fi fost înregistrată oficial la universitatea SUNY-Buffalo. Gabler preîntâmpină o astfel de posibilitate (fără s-o numească), respingând ca nefondată acuzaţia adusă, deoarece nu se referea la un document accesibil în momentul redactării ediţiei.

El admite că, în principiu, niciun demers editorial nu e scutit de „greşeli, treceri cu vederea, erori de punere în practică sau chiar de judecată" (Gabler, 1990: 250). Se arată fericit să diminueze, fie şi cu una, imperfecţiunile textului, dar nu e de acord cu procedeele întrebuinţate de John Kidd, care îi reproşează ignorarea unui document – oficial – inexistent. Din tonul textului rezultă însă că el era – sau devenise între timp – conştient de posibilitatea ca scrisoarea invocată de Kidd să existe cu adevărat, ba chiar ca ea să-i fie utilă în viitor la revizuirea şi recorectarea ediţiei.

Mai puţin cooperant se arată în cazul unor lecţiuni care presupun, e adevărat, un anumit grad de interpretare şi imprecizie. Cazul lui „call"/„calls" devine, în cele din urmă, o simplă chestiune de opţiune şi de forţă a persuasiunii: cuvântul

lui Gabler contra cuvântului lui Kidd. Gabler se crede îndreptăţit să invoce contexte precise, pe când Kidd invocă – plauzibil – similitudini de natură culturală mai generală. Tăind nodul gordian, Gabler recurge la argumentul autorităţii, trimiţând – din păcate, în acelaşi limbaj contorsionat care-l caracterizează – la bazele teoretice ale demersului propriu: „Principiul specific al ediţiei din 1984 a lui *Ulysses* e că, în mod esenţial, el stabileşte textul operei scrise de Joyce (în mod succesiv), şi nu textul ce se manifestă prin forţele deviante ale transmiterii prin pre-publicarea la un moment anume al istoriei temporale marcate de publicarea iniţială în formă de carte" (Gabler, 1990: 251).

Acest principiu se adaugă altuia, enunţat anterior, potrivit căruia „judecata editorială – judecata critică editorială – e parte integrantă a oricărei ediţii". Sigur pe sine, Gabler substituie abrupt principiile cu atacul frontal: comunicarea lui Kidd n-ar fi, din orice punct ai privi-o, decât o *mistificare*. Atacul lui Kidd se bazează pe „definiţii false" şi pe siluirea terminologiei şi a conceptelor. Un termen-cheie în demersul lui Gabler este, după cum se ştie, cel de *copytext*. Editorul susţine că, în realitate, el n-a modificat definiţia, ci a extins-o, în funcţie de situaţia nou-întâlnită. Aceasta îşi are originea în distincţia dintre *document* şi *text,* care poate fi relevantă în multe cazuri, dar care, aplicată la *Ulysses,* s-a dovedit inoperantă. În opinia lui Gabler, Kidd tulbură apele în mod intenţionat, acuzându-l că distorsionează sensurile cuvintelor-concept pe care le-a întrebuinţat. Întinzându-i o capcană lui Kidd, el reaminteşte definiţia dată noţiunii de *copytext* („asamblarea genetică a textului lui *Ulysses*"), atrăgându-l astfel în zona dezbaterii pur teoretice, unde simte că tânărul hotărât să dărâme statuile calpe ale *establishment*-ului academic nu e deloc în largul său.

Recitit la o distanţă de câteva decenii, textul lui Hans Walter Gabler e – cu excepţia câtorva paragrafe – neobişnuit de limpede, de direct, de subtil, în contrast evident cu greoiul text ce însoţeşte volumele de la Garland. Dincolo de *iritarea* menţionată chiar de el, se simt dorinţa şi capacitatea de a clarifica lucrurile, de a le tranşa, de a pune rapid capăt unei dezbateri pe care o credea inoportună. Poate din acest motiv argumentul *autorităţii* devine aproape un leitmotiv al replicii sale – chiar şi atunci când cuvântul nu e menţionat, ci sugerat prin ton, prin construcţia frazei, prin argumentare. Şi, mai ales, prin aerul că, de fapt, nu-i răspunde lui Kidd, ci unui public alcătuit din oameni de bună-credinţă.

Autorul şi autoritatea – acestea sunt, aşadar, cele două forţe pe care şi le asociază Gabler, afirmând, peremptoriu, că numai modificările emanate de la autor au, în demersul său,

credibilitate. Pe de altă parte, unele modificări ce nu-şi au originea în voinţa auctorială pot dobândi acelaşi statut, dacă se dovedeşte că autoritatea acestuia a fost încălcată ori exercitată incorect. Rolul editorului e acela de a analiza raţional (competent) situaţiile şi de a lua decizii bazându-se pe cât mai multe elemente – cu condiţia, firește, ca acestea să-şi derive autoritatea direct de la Joyce. În continuarea acestei idei, Gabler propune o reevaluare a termenului „corectare", văzută în conjuncţie cu un alt concept decisiv în atingerea scopului final – cel de *transmitere*. Aici se află punctul nodal al demersului, împreună cu care stă ori cade întregul eşafodaj. *Calitatea* transmiterii corecturilor devine un substitut al ediţiilor succesive ale cărţii, corectate sau nu de către Joyce, dar care se integrează istoriei al cărei capitol final l-a scris Gabler împreună cu echipa sa.

În sfârşit, ultimele, dar nu cele mai lipsite de energie schije ale replicii lui Gabler vizează chiar titlul intervenţiei lui Kidd: *erorile de execuţie*. Editorul demonstrează că John Kidd n-a citit „Postfaţa" ediţiei, de unde ar fi aflat că multe dintre criticile sale sunt complet lipsite de conţinut. Astfel, „pretinsele sute de variante neînregistrate" nu există decât pentru cel care n-a parcurs precizările lui Gabler despre tehnicile de includere sau de excludere a acestora, după criterii clar stabilite. Argumentul pare convingător, cu directă referinţă la neînregistrarea a „ceea ce n-a fost corespunzător în etapa şpalturilor, dar a fost corectat înainte de tipărirea primei ediţii" (Gabler, 1990: 254). Şi el e chiar necesar, având în vedere că prin consemnarea maniacală a celei mai mici modificări risca să producă un inutil şi păgubos „cimitir al variantelor". Or, John Kidd a mizat, în această primă intervenţie, tocmai pe crearea impresiei că, dacă ediţia Gabler nu a dat drept de adăpost întregului şantier, construcţia care a rezultat era complet lipsită de valoare. Ceea ce, să recunoaştem, e un atac perfid şi o manieră deloc demnă de o dezbatere ştiinţifică. În fond, un text trebuie judecat prin ceea ce este, şi nu prin ceea ce ar fi putut fi dacă ar fi fost luate în seamă toate opiniile: şi cele ce poartă pecetea credibilităţii, şi cele doar năstruşnice.

Gabler nu scapă prilejul de a-i reproşa lui Kidd faptul că a ridicat problema bibliografiei referitoare la editarea lui *Ulysses* fără ca el însuşi să ţină seama de ea. Drept exemplu, editorul evocă precizările lui Michael Groden din *James Joyce Quarterly*, unde explicaţia introducerii cuvântului „love" în episodul *Scylla and Charybdis* are exclusiv temeiuri bibliografice. Restaurarea fragmentului cu pricina face parte dintr-o categorie a omisiunilor despre care, pur şi simplu, nu existau informaţii. Şi nici nu li se simţea absenţa, din moment

ce fragmentul căruia îi aparţinuse la origine dobândea un sens doar prin ecoul său într-un alt capitol, *Circe*. Mai precis, prin reluarea de către Stephen Dedalus, într-o întrebare retorică adresată mamei sale. Interpretarea lui Groden susţine întru totul poziţia lui Gabler: „Proba bibliografică sugerează cu tărie că ne aflăm în faţa unui caz limpede de omisiune datorat (probabil) dactilografei, între prima şi a doua frază, ambele cu litere italice, sau între o linie de dialog şi alta. În oricare din cazuri, rezultatul a constat atât în omisiunea răspunsului la întrebarea lui Stephen despre fiice şi nepoate, cât şi a pasajului de monolog interior. Având în vedere presupunerea editorială de omisiune vizuală – şi, prin urmare, respingerea posibilităţii ca Joyce să fi şters pasajele într-o corectură finală care s-a pierdut –, ambele segmente textuale trebuiau reintroduse în text" (Groden, 1990: 150).

Intervenţia dură a lui Gabler, ce ţinteşte în mod vizibil discreditarea lui Kidd – „Aş fi vrut să am prilejul de a răspunde unei provocări mai valoroase" –, n-a pus capăt discuţiei. Dimpotrivă. La scurtă vreme, s-a derulat un alt episod important din procesul de *evaluare* a ediţiei tipărite în 1984 de Garland. E vorba de conferinţa de la Monaco, organizată sub auspiciile prinţesei Grace, ale cărei eforturi de promovare a literaturii irlandeze erau bine cunoscute. Princess Grace Irish Library, care conţinea cărţi irlandeze şi manuscrise aflate în posesia celei care cucerise lumea, ca actriţă, sub numele Grace Kelly, fusese inaugurată în noiembrie 1984, la doar câteva luni după publicarea ediţiei Gabler. Organizarea unei conferinţe dedicate evenimentului editorial de rezonanţă deja planetară chiar în acel loc părea ceva cât se poate de firesc.

Ţinut la sfârşitul lui mai – la o lună după atacul intempestiv al lui John Kidd –, simpozionul inaugura o serie de conferinţe dedicate culturii irlandeze. Lucrările prezentate aveau să constituie primul volum din seria de cărţi cu teme istorice şi culturale asupra Irlandei. Editorii acestuia, C. George Sandulescu şi Clive Heart, au optat pentru un titlu neutru, *Assessing the 1984 Ulysses*, şi l-au avut drept asociat pe Anthony Burgess, implicat în crearea bibliotecii princiare şi excelent ghid în universul complicat al studiilor dedicate lui Joyce. Anthony Burgess a scris şi prefaţa cărţii, în dubla lui calitate de romancier şi critic literar. Parcurgând lista invitaţilor, constaţi că au fost prezente nume de primă mărime ale universului critic şi academic joycean, cu o accentuată prezenţă italiană – explicabilă prin interesul constant în mediile academice peninsulare acordat lui Joyce, dar şi prin aşezarea geografică a Monaco-ului.

Nu există o legătură directă între Joyce şi Monaco – în afara, poate, a invocării oraşului Monte Carlo în capitolul *Cyclops*. În şirul „eroilor şi eroinelor Irlandei", personaje aparţinând patrimoniului celtic, figurează şi un straniu „Man that Broke the Bank of Monte Carlo" (printre ciudăţeniile pseudo-celtice numărându-se, de altfel, şi un Captain Moonlight, un Captain Boycott, Dante Alighieri, Cleopatra, Ultimul Mohican şi chiar Adam şi Eva…). Singurul liant îl constituie voinţa Prinţesei Grace de a sprijini orice acţiune ce amintea de ţara strămoşilor săi pe linie paternă. Întâlnirea oamenilor de ştiinţă nu s-a bucurat, aşa cum tindem să credem retrospectiv, de prea multă publicitate. Din contră, în evaluarea lui Anthony Burgess, întâlnirea de la Princess Grace Irish Library a fost „intimă şi aproape secretă. Nu s-a ocupat de naratologie ori semiotică, ci de problemele mai înguste ale editării textelor" (Burgess, 1986: X).

Ca director al Bibliotecii Prinţesa Grace, C. George Sandulescu a fost principalul organizator al simpozionului. Într-un spiritual joc de cuvinte, el a încercat să lege Monaco-ul, noul oraş al irlandităţii, unde prinţesa Grace dăduse amploare sărbătorii Sfântului Patrick, patronul spiritual al Irlandei, de München (al cărui nume italian e Monaco di Baviera), unde o echipă de savanţi şi-a asumat misiunea de a propune un *Ulysses* aşa cum a fost scris de James Joyce. Conferinţa s-a născut din frustrarea lui Sandulescu legată de marele Simpozion Joyce de la Frankfurt, din 1984, unde se aştepta să fie discutată ediţia *Ulysses* de la Garland. Subiectul a fost, practic, ocultat – în ciuda lansării oficiale a volumului tocmai în acel oraş şi cu acel prilej, care coincidea cu ziua de 16 iunie, *Bloomsday*. Evenimentului i s-a dedicat doar o secţiune, ultima, întru totul formală. Probabil că participanţii fuseseră inhibaţi de preţul exorbitant al celor trei volume: peste 200 de dolari, fără niciun fel de reducere pentru cei din mediul academic.

Ideea conferinţei s-a născut pe când Sandulescu scria un articol-dare de seamă despre simpozionul de la Frankfurt. Decizia i-a fost întărită de participarea lui John Kidd, în 6 ianuarie 1985 (Epiphany Day), la conferinţa de la Monaco a lui Anthony Burgess, „Joyce and the Wake". Invitaţiile adresate celor peste patruzeci de specialişti în opera lui Joyce au fost primite cu entuziasm. În intenţia organizatorului, participanţii ar fi trebuit să fie selectaţi după un model echilibrat: pe de o parte, cei direct implicaţi în producerea volumelor, pe de alta, numele de prestigiu ale studiilor joyceene de pe cele două maluri ale Atlanticului. Realitatea a fost mai puţin raţională: de la Garland n-a venit niciun răspuns,

Gabler a anunţat că nu participă la un simpozion inspirat de „operaţiunile stranii" ale lui John Kidd, iar francezii s-au derobat in corpore (cu excepţia lui Jacques Aubert, care s-a mulţumit să fie de faţă, fără a prezenta vreo lucrare). În absenţa lui Gabler, n-a mai fost cazul să participe nici John Kidd. Ceea ce, consideră Sandulescu, a fost în avantajul „obiectivităţii şi al omogeneităţii", prin focalizarea pe Irlanda şi prin prezenţa masivă a vorbitorilor nativi de engleză.

George Sandulescu evocă „dezbaterile spontane" şi rolul lor în naşterea unei ştiinţe inefabile, numite *Gablerism*: adică felul în care „opiniile pot să varieze de la o zi la alta sau pot trece de la forma vorbită la cea scrisă" (Sandulescu, 1996: XXII). Chiar dacă nu toate luările de poziţie se regăsesc în forma finală a volumului editat, este evidentă influenţa atmosferei explozive ce se propagase prin apariţia articolului din *Washington Post*, prin atacul de la STS al lui Kidd şi prin replica dură a lui Gabler. Chiar dacă n-au respectat în mod uniform cerinţele formulate iniţial de organizator (Sandulescu şi-a meritat, se pare, titlul de „remarkable academic impressario", după formula întrebuinţată într-un interviu de la BBC), lucrările reprezintă un pas important în istoria atât de turbulentă a ediţiei „critice şi sinoptice".

Sub pana lui Bernard Benstock, ediţia Gabler tinde spre perfecţiune, dar – sugerează diafan autorul – acest lucru ar fi subminat de „discrepanţa dintre cele două specializări" ale editorului. Ceea ce i-ar lipsi profesorului german e calitatea de critic literar, pe care excelenţa în domeniul editării de texte n-o poate compensa. Benstock admiră, desigur, curajul lui Gabler şi abilitatea lui de a propune soluţii, deşi a trebuit să navigheze mereu între doi poli egali în importanţă: postura de critic şi cea de specialist în textologie. Din acest motiv, el n-a fost capabil să dea consistenţă… inconsistenţelor lui Joyce privind, de pildă, punctuaţia. Precizările referitoare la corecturi, modificări, adăugiri lasă impresia că sunt doar *marginalii*, şi nu o *entelehie*. Lui Benstock, un interpret sagace al lui Joyce, nu-i putea scăpa prilejul de a se referi la câteva modificări cu consecinţe de natură stilistică şi interpretativă: „called out" care înlocuieşte, chiar în prima pagină a romanului, „called up", „Nother" care-l substituie pe „Mother" şi mai ales mult-invocatul „love passage". Inserţia (egală cu o restaurare, dar şi cu o intruziune) are efecte asupra felului în care Joyce şi-a compus romanul – ca pe o sumă de ecouri subterane, care conferă, în adâncimi, soliditate şi coerenţă. Faptul că el dă mai întâi, în *Scylla and Charybdis*, răspunsul, pentru ca întrebarea să vină abia câteva sute de pagini mai târziu, în *Circe*, ţine de *stilistica psihologică* a creaţiei lui Joyce. Convins doar parţial,

Benstock se aşază la jumătatea drumului dintre entuziasm şi prudenţă: „Suntem mai bogaţi având o astfel de ediţie, dar nu şi neapărat mai înţelepţi” (Benstock, 1986: 5).

Principala problemă ridicată de Benstock e însă alta: în ce măsură o astfel de ediţie poate deveni sursa construirii unor instrumente de cercetare a romanului? Adică: un indice al cuvintelor corectate, o concordanţă textuală, un sistem de referinţe încrucişate, un aparat comparatist legat de ediţiile anterioare. Conştient că realizarea echipei Gabler poate fi un prim pas în această direcţie, Benstock se fereşte, totuşi, să-i acorde nota maximă, în ciuda recunoaşterii meritelor evidente ale demersului.

Rosa Maria Bollettieri Bosinelli porneşte de la două date a căror exactitate n-o contestă: cele 2 000 de erori textuale semnalate de Jack Dalton şi cele 5 000 de „puncte ce trebuie corectate” indicate de Gabler. Ea susţine că în acel moment, indiferent de opiniile specialiştilor, cel puţin un lucru era sigur: că „toate cărţile păreau să fie puse pe masă” (Bosinelli, 1986: 7). Analiza ia în considerare două aspecte, considerate esenţiale, ce decurg din apariţia a „două noi personaje” în sfera criticii joyceene: *scribul* şi *cititorul de mâna dreaptă*. Scribul e Joyce însuşi ori, mai precis, acea ipostază a lui responsabilă pentru introducerea în textele scrise cu propria mână (inclusiv în manuscrisul Rosenbach) a unor erori care au fost ulterior înlăturate de Gabler şi, înaintea lui, de alţi editori. Pentru Bosinelli, e vorba despre un personaj care merită să-şi ocupe locul în galeria identitară, alături de cea de narator, scriitor, creator etc.: „Joyce scribul e un corupător de texte în cea mai bună tradiţie a canonului joycean” (Bosinelli, 1986: 8). E un personaj născut din imperfecţiunea practică a actului copierii, dovada limitării tragice a fiinţei umane, incapabilă să se reproducă întocmai nici măcar în activităţile aparent mecanice.

A doua noutate a ediţiei e reprezentată de apariţia *cititorului de mâna dreaptă* – denumire inspirată de structurarea în oglindă a paginilor ediţiei Gabler: pagina din stânga oferă istoria modificărilor textuale, iar cea din dreapta, rezultatul final (Ira Nadel le-a numit, pe cea din stânga, „the time text”, pe cea din dreapta – „the space text”). Pentru Bosinelli, existenţa lor paralelă a contribuit la divizarea cititorilor: unii, puţini, vor fi interesaţi şi de pagina din stânga, pe când majoritatea vor prefera să se concentreze exclusiv pe cea din dreapta. Acest din urmă tip de cititor are particularitatea de a fi un optimist care acordă tot creditul muncii editorilor, bucurându-se că are în faţă un text „curat” – chiar dacă, în sinea lui, îşi spune că o parte din cele 5 000 de intervenţii ale echipei Gabler s-ar putea să fie inutile.

După cum se observă, ne aflăm în faţa unei exegeze executate cu mănuşi fine, în care cele câteva reţineri şi distanţări sunt exprimate aproape jocular, contraoferindu-se un scenariu avantajos pentru toată lumea: Gabler îşi păstrează (aproape) intacte meritele, iar criticul e fericit să-şi fi făcut propriile exerciţii de seducere a cititorului. „Cititorul cooperant" ilustrează şi o nouă identitate a criticului literar: el jubilează la gândul că unele obscurităţi au dispărut şi că munca lui de interpretare câştigă în profunzime şi exactitate. E un spectacol pe alocuri fabulos, chiar dacă se desfăşoară în microuniversul virgulelor, al semnelor de punctuaţie şi al insignifiantelor elipse.

Pentru Giovanni Cianci, analiza ediţiei se reduce la o interogaţie privind aspectul vizual al paginii. Mai precis, la transformarea ghilimelelor de la începutul dialogurilor în linie de dialog şi la forma literelor. Şi încă mai precis, la felul în care intervenţiile de natură grafică modifică aspectul de naraţiune continuă al episodului *Aeolus.* Pe critic îl nemulţumeşte absenţa explicaţiilor referitoare la modificările operate, ceea ce ar dovedi „insensibilitate la dimensiunea iconică" a episodului (Cianci, 1986: 15). Ca editoare italiană a unei traduceri a lui Joyce, Carla de Petris vorbeşte despre propria experienţă, desfăşurată în paralel cu munca echipei Gabler. Prin amabilitatea acesteia, italienii au avut acces la forma aproape finală a ediţiei de la Garland, chiar dacă, în unele cazuri, italienii şi-au folosit „propria judecată critică, atunci când reconstruirea textologică nu ne-a convins" (Petris, 1986: 24). Meritul textului constă în discutarea, în contradictoriu sau în consens, a unor pasaje dificile din roman, a căror traducere a presupus un complicat proces de interpretare şi regândire contextuală.

Analiza lui Richard Ellmann se centrează pe un singur subiect: cel al recuperării de către Gabler a pasajului ce conţinea cuvântul *love*, esenţial atât pentru definirea relaţiei complicate dintre Stephen Dedalus şi mama lui, cât şi pentru sensurile mai generale ale romanului. Ellmann identificase încă din 1972 *cuvântul* ca atare („Cuvântul cunoscut tuturor, despre care Stephen a întrebat-o în zadar pe mama sa, e relevat acum, fără a fi numit. El e dragoste") [Ellmann, 1972: 147]) şi-i subliniase importanţa pentru semnificaţiile romanului. Cu toate acestea, un deceniu şi ceva mai târziu, criticul are dubii asupra restaurării pasajului, intuind că Joyce ar fi eliminat cu bună ştiinţă frazele, pentru a menţine acel *mister interogativ* ce pluteşte deasupra multora dintre paginile sale. Pentru Gabler, absenţa segmentului e pusă pe seama omisiunii neintenţionate în procesul de dactilografiere a capitolelor, unde „două fraze

încheiate cu elipse şi subliniate cu italice urmau una după alta, strâns legate" (Joyce, 1984: 1738).

Argumentele lui Ellmann sunt de natură psihologică, de interpretare intratextuală şi contextuală, referitoare la dificultatea lui Joyce, în viaţa reală, şi a lui Bloom, în roman, de a rosti vocabula cu pricina. Ellmann observă că Joyce a întrebuinţat cuvântul *dragoste* şi sinonime ale sale cu extremă parcimonie. În cazul special al episodului *Circe*, el nu şi-ar avea locul deoarece acolo se adună doar „ecourile distorsionate" ale unor situaţii şi sintagme anterioare. Autorul s-ar fi ferit de repetarea cuvântului, cu atât mai mult cu cât apare într-un context foarte asemănător în acelaşi episod, într-un citat dintr-un poem al lui Yeats („Love's bitter mystery"). Ellmann îşi bazează deducţia (pentru că ea nu e propriu-zis un argument) pe o speculaţie de natură psihologică: „Chiar şi un romancier novice ar ezita să pună a doua oară o întrebare la care i-a dat deja cititorului un răspuns, iar un autor atât de mefient să folosească cuvântul «dragoste» precum Joyce nu ar fi îngăduit sub niciun chip o astfel de supra-explicitare" (Ellmann, 1986: 30). Concluzia criticului e că Joyce a omis pasajul din *Scylla and Charybdis* atât dintr-o înnăscută discreţie (pe care o probează şi alte situaţii din roman), cât, mai ales, pentru „a-şi îmbunătăţi cartea".

Ne aflăm, aşadar, în faţa unei situaţii în care o presupunere a lui Gabler e contrapusă unei suite de speculaţii (cât se poate de spectaculoase şi de erudite, de altfel) ale lui Ellmann. Cum proba materială nu există între manuscrisele joyceene, Ellmann îşi consolidează poziţia şi insistă asupra ideii că doar un Stephen aflat sub presiune (aşa cum s-a aflat Bloom) ar fi rostit cuvântul. Or, Stephen era în plin delir al erudiţiei, perorând despre Shakespeare şi existenţa imaginară pe care i-o atribuie, astfel încât nu ar fi avut nevoie să puncteze atât de pregnant o situaţie care, după cum s-a văzut pe parcursul romanului, îi crea dificultăţi de ordin emoţional. Prin urmare, „profesorul Gabler ar fi fost îndreptăţit să urmeze exemplul lui Joyce şi să renunţe la dragoste" (Ellmann, 1986: 34).

Ellmann dăduse un prim răspuns acestui „punct nodal" încă din 25 octombrie 1984, în articolul „The Big Word in 'Ulysses'" (*The New York Review of Books*). Subliniase încă de atunci (şi avea să fie urmat de mulţi exegeţi) importanţa modificării produse de „love", care fixa definitiv sensul interogatoriului la care-şi supusese mama apărută sub forma unui duh. Implicaţiile pentru semnificaţia pasajului – şi poate a întregului roman – sunt importante, deoarece stabilesc o ramă referenţială coerentă, care-l leagă pe Stephen Dedalus de

maestrul său, Dante, iar pe acesta, de maestrul său, Toma d'Aquino. Mai mult, unitatea de vederi a lui Bloom şi a lui Stephen are consecinţe în constituirea viziunii lor asupra Bisericii şi a Statului, forme organizate ale tiraniei, pe care le detestă amândoi – „tiraniile care fac din istorie un coşmar". Dar şi asupra lucrurilor pe care le apreciază: „Dacă ne raportăm la carte ca întreg, tema iubirii apare ca atotcuprinzătoare. «Amarul mister al dragostei», citatul din poemul lui Yeats care reverberează de-a lungul romanului, e lucrul pe care Stephen îşi aminteşte că l-a cântat la căpătâiul mamei sale muribunde. E un lucru pe care Mulligan, deşi citează şi el cântecul, nu-l înţelege şi care rămâne străin experienţelor lui Boylan şi Tersit. Dar Bloom îl înţelege, la fel ca şi Molly, şi amândoi evocă momentele de afecţiune ale vieţii lor împreună ca fiind puncte de referinţă cruciale" (Ellmann, 1984: 31).

O poziţie nuanţată, bazată pe o analiză detaliată a întregului context, precum şi a pasajului în discuţie, propune Wilhelm Füger. Mai mult interpret decât istoric literar – oarecum în opoziţie cu propriile preocupări –, Füger sugerează o soluţie greu de respins. Şi anume, să se evalueze „restaurarea" nu din perspectiva practicii editoriale, ci din punctul de vedere al semnificaţiilor suplimentare aduse textului: „Independent de faptul că argumentele critice împotriva restaurării pasajului cu dragostea pot fi dovedite, în cele din urmă, drept valide, obiecţia că inserţia reduce complexitatea textului nu se află cu siguranţă între ele" (Füger, 1986: 42). Măcar în plan exegetic Füger tot are dreptate: niciuna dintre corecturile ediţiei Gabler nu a mobilizat în asemenea măsură apetitul polemic şi analitic al criticilor, istoricilor şi specialiştilor în editarea de texte. Privind retrospectiv, Gabler nu avea un teren de manevră prea vast: dacă n-ar fi operat modificarea, i s-ar fi reproşat că n-a făcut-o, ba chiar mai mult: că şi-a încălcat propriul principiu, potrivit căruia criteriul suprem al alcătuirii ediţiei îl reprezintă preeminenţa manuscriselor în faţa oricăror alte forme de existenţă ale romanului.

După un excurs relativ stufos în istoria publicării cărţii, Michael Patrick Gillespie consideră că problema centrală a ediţiei Gabler o constituie stabilirea textului-bază. În opinia sa (ca şi în cea a lui Gabler), el alcătuieşte „aparatul formal selectat pentru a stabili alegerile ce guvernează producţia textului" (Gillespie, 1986: 50), retrimiţând discuţia în zona principiilor metodologice. Ediţia este, din acest punct de vedere, „o inovaţie îndrăzneaţă", fără a propune şi o metodologie radical nouă. Gabler a avut doar ingeniozitatea de

a se folosi de achiziţiile teoretice ale şcolii lui W.W. Greg şi R.B. McKerrow şi de cele practice ale lui Fredson Bowers. Gillespie are dreptate atunci când afirmă că valabilitatea ediţiei Garland nu e legată de pretenţiile de a oferi „versiunea definitivă", ci de şansa acordată „cititorului inteligent de a se confrunta personal cu complexitatea procesului creator al lui Joyce într-una – nu unica – din formele sale recuperabile" (Gillespie, 1986: 56). Autorul remarcă şi caracterul interactiv al ediţiei, în care cititorul poate accepta sau respinge pe loc o anumită modificare. În ce priveşte echipa Gabler, aceasta şi-a atins obiectivele, oferind o construcţie suplă şi totodată consistentă, rezultată din analiza manuscriselor şi a contextelor creării acestora, eliminând astfel o parte din ambiguităţile care s-au organizat într-o istorie paralelă a romanului.

Deosebit de pertinentă e şi intervenţia lui Clive Hart. Acesta se referă la impactul vizual al celor trei volume, la felul în care textul din stânga (cel sinoptic) stârneşte imaginaţia şi invită la o explorare personală a textului. Gabler şi echipa lui au oferit un stop-cadru pe care cititorul era încurajat să-l pună în mişcare. Hart consideră că atuul editorului constă în expunerea totală a „sensibilităţii estetice", în afara căreia nu e posibilă o interpretare adecvată şi nuanţată a *totalităţii*. Rezervele faţă de ediţia Garland privesc aşadar în mai mică măsură eventualele dezacorduri asupra „erorilor" sau „opţiunilor editoriale" şi mai mult – aşa cum s-a întâmplat şi cu alţi specialişti care au analizat cele trei volume ale lui *Ulysses* – pe cele asupra „naturii problematice a copytext-ului" (Hart, 1986: 58). Pentru exeget, constituirea acestuia reprezintă o declaraţie implicită că la finalul operaţiilor de editare se ajunge la *textul ideal*. Or, însăşi sintagma *text ideal* conţine, inevitabil şi inextricabil, germenele subiectivităţii, deoarece presupune, între altele, şi efortul de a reconstitui „starea de spirit" a autorului atât pe parcursul scrierii, cât şi în intervalul editării.

În aceste condiţii, dintre cele patru variante posibile, Hart optează pentru una în care „textul este eliberat de toate formele de eroare mecanică pe care Joyce nu le-a putut controla, fie şi indirect, în ultimul stadiu al pregătirii fiecărui pasaj, cât de neînsemnat, al cărţii" (Hart, 1986: 59). Opţiunea lui Hart nu e însă un reproş, ci consecinţa unei viziuni diferite de cea a editorilor referitoare la esenţa operei de artă. El e conştient că un astfel de demers dă, inevitabil, prioritate chestiunilor tehnice în defavoarea celor estetice. Dar, în mod paradoxal, opţiunile de editare au consecinţe în zona esteticului. Or, ediţia Gabler nu pune în evidenţă suficient de argumentat cele două modalităţi de exprimare/negare a intenţiei: una provenind de la

un factor extern, cealaltă, de la autorul însuşi. În sprijinul punctului său de vedere, Hart invocă o serie de „erori de execuţie” în procesul corecturii. Situaţiile la care se referă Hart sunt cele evocate şi de un autor din secolul al XVIII-lea, William Broom, pe care-l citează: „Problema nu este ce ar fi putut spune un autor, ci ceea ce a spus el cu adevărat”. Riscul detectat de Hart e ca intervenţiile în text, indiferent de îndreptăţirea sau acurateţea lor, să tulbure, să relativizeze ceea ce el a numit „conştiinţa integrată” a autorului, adică intenţionalitatea artistică.

Ca notă generală, Hart e partizanul unei metode în care *intenţionalitatea* autorului trebuie să fie păstrată, inclusiv „truda creatoare”, neliniştile, frustrările şi „iluminările” din intervalul scrierii cărţii. În cazul lui Joyce, în personalitatea căruia coexistau aspiraţia ordinii şi presiunea dezordinii, un astfel de spectacol era mai mult decât seducător, iar aşteptările admiratorilor, întru totul îndreptăţite. Chiar dacă analiza ediţiei ca atare e relativ restrânsă (Hart propune, în schimb, o serie de secvenţe contrafactuale pline de vervă), ea atinge câteva puncte importante. Unul dintre ele se referă la absenţa precizărilor privind greşelile ce-i pot fi atribuite lui Joyce şi pe cele pentru care autorul nu are nicio responsabilitate. Hart vede o slăbiciune a ediţiei în faptul că nu a marcat cu mai multă hotărâre astfel de incidente, care au, cel puţin în ordine psihologică, o importanţă incontestabilă. Chestiunea e cu atât mai delicată cu cât, uneori, în modificările succesive operate de Joyce se întâmplă ca schimbările mai vechi să fie mai inspirate, mai expresive, mai potrivite decât cele ulterioare.

A urma direcţia indicată de Hart – întru totul viabilă – înseamnă însă a substitui editarea ştiinţifică a textului cu o complexă analiză de natură psihologică ori poate chiar psihanalitică (Hart menţionează frecvent rolul „conştiinţei” auctoriale în actul creaţiei). Ca bun cunoscător al operei lui Joyce, Hart oferă exemple de modificări care meritau să fie făcute, dar şi de dificultăţi insurmontabile. Acei „nenumăraţi şi diferiţi Joyce” care-i provoacă o stare de inconfort sunt consecinţa inevitabilă a transpunerii în text citibil a spectacolului complicat din secţiunea sinoptică a ediţiei. Drept argument e menţionată preferinţa pentru anumite variante timpurii şi, în opinia lui, lipsite de expresivitate, în defavoarea altora, târzii, mai valoroase din punct de vedere estetic. Chiar dacă, finalmente, e vorba despre simple chestiuni de gust, Hart punctează cu subtilitate: unele dintre modificări ar fi fost făcute fără a ţine cont de logica internă a romanului, de miza constantă (şi uneori excesivă) a lui Joyce pe muzicalitate, pe ecourile interne ale propoziţiilor şi frazelor. Or, Hart vede în

acest lucru un „eşec al coerenţei”, pe care acceptarea de către Gabler a textelor provenite dintr-o linie de redactare secundară îl accentuează.

O discuţie din această perspectivă împinge lucrurile în zona textului ideal şi a creaţiei perfecte. Cum astfel de opere nu există, Hart simte nevoia să-şi încheie discursul invitând la o reconciliere tacită, oricât de intense ar fi fost disensiunile. Ca membru al echipei de consilieri, Hart se afla într-o postură incomodă: era obligat să aducă anumite critici în calitate de specialist în Joyce, fără a renunţa să-l sprijine activ pe editor. E doar una dintre situaţiile dilematice, ironic-sardonice, în care creaţia lui Joyce i-a pus pe cei care-au îndrăznit să se apropie prea mult de miezul de lumină şi radioactivitate al creaţiei sale.

Comentariul altui joyceolog bine-cunoscut, David Hayman, coautorul, alături de Clive Hart, al celei mai „longevive” şi citate culegeri de studii dedicate lui *Ulysses,* este o alternanţă de laude şi rezerve. În ciuda meritelor indiscutabile, Hayman consideră că „încă nu avem promisa ediţie definitivă, ba chiar s-ar putea să n-o avem niciodată” (Hayman, 1986: 67). Scăderile lui Gabler ţin de siguranţa prea mare a editorului, de prea numeroasele libertăţi pe care şi le ia în alegerea variantei, în „redistribuirea elementelor dialogului” şi a semnelor diacritice. În schimb, aspectele pozitive ţin de îndreptarea greşelilor, voite sau nevoite, de adăugarea unor fragmente care fuseseră eliminate în diverse etape ale retipăririi romanului. Ce reproşează Hayman e faptul că noua ediţie a sporit numărul erorilor. E vorba de semnele de punctuaţie din capitolul *Eumaeus,* datorate unei dactilografe „zeloase”, şi de transformarea modalităţii tradiţionale de a marca dialogul, folosind semnele citării, în linii de dialog. Pentru Hayman, cele mai problematice situaţii sunt cele percepute ca fiind „darurile” ediţiei.

Dubiul lui e stârnit de chestiuni ce provin din metodologia întocmirii textului – de la cele subiective, la cele care necesită analize şi explicaţii mai ample. Un punct important al analizei lui Hayman îl constituie critica adusă programului de computer întrebuinţat de editorii de la universitatea din München. Criticul se ridică astfel împotriva valului entuziast care postula infailibilitatea maşinăriei. În opinia lui, computerul n-a avut un rol decisiv, deoarece „s-a ocupat doar de erorile semnalate de modificările în text” (Hayman, 1986: 68). Cele mai supărătoare situaţii rămân cele în care Gabler a introdus el însuşi o serie de greşeli – e adevărat, minore, dar nu mai puţin blamabile. Bine documentată, plină de exemple ce stârnesc uimirea, analiza lui Hayman nu reuşeşte – de fapt, nici nu-şi propune – să

discrediteze ediţia. Ocupându-se aproape exclusiv de detalii, el aduce un omagiu indirect muncii colosale din spatele celor trei volume de la editura Garland.

Deşi nu apare explicit în comentariul lui Hayman, ideea unui *Ulysses*-palimpsest e prezentă în perspectiva variantelor suprapuse ale ediţiei Gabler. În schimb, Suzette Henke e cât se poate de netă: „Versiunea nouă, corectată şi centrată a lui *Ulysses* le oferă contemporanilor un fel de versiune deconstruită a unui palimpsest care re-creează toate erorile şi sincronicităţile introduse în text de diverşi tipografi, editori şi corectori «neglijenţi»" (Henke, 1996: 88). În opinia autoarei, ediţia Gabler e semnul unei „dileme deconstructiviste": prin crearea „textului central", contrapus variantelor istorice, cititorul e invitat să refacă propria versiune a romanului, sub forma unui „bricolaj de lecturi «corecte», împreună cu îmbunătăţirile istorice şi marginale" (Henke, 1986: 88). Erorile identificate participă – sporind dilemele – la crearea unui „pseudo-text suplimentar". Într-un cuvânt: „*Ulysses* devine un teren de joacă lexical cu posibilităţi infinite de diseminare a *séme*-lor care compun variantele lui textuale" (Henke, 1996: 88).

Nu toate intervenţiile din cadrul simpozionului (şi, apoi, din volumul editat de George Sandulescu şi Clive Hart) au legătură directă cu *evaluarea* ediţiei din 1994. Comentariul lui Richard M. Lain este o lungă introducere descriptivă a contextului în care Joyce a avut ideea scrierii romanului. Carla Mareng Vaglio propune o analiză pur tehnicistă a folosirii corpului de literă *italic* (cursiv) în *Ulysses*. Cu atât mai demne de semnalat sunt intervenţiile care au drept principal obiect discutarea temeinică a realizărilor lui Gabler. Ira B. Nadel face o trecere în revistă a principalelor ediţii ale romanului, insistând pe afirmaţia din *Postfaţă* privitoare la pretenţia de a oferi textul *aşa cum l-a scris Joyce*. Acest lucru ridică, pe bună dreptate, chestiunea legitimităţii tuturor variantelor tipărite de-a lungul vremii. Intenţia lui Gabler sună ca o declaraţie de război, instituind o „autoritate critică" alimentată de propriile ambiţii de a se substitui realităţii editoriale existente. Nadel identifică în aserţiunea lui Gabler existenţa unui „text fantomă", care ar fi diferit atât de intenţiile explicite ale lui Joyce, cât şi de ediţiile publicate până în acel moment.

Nadel se cantonează în zona discuţiilor teoretice, remarcând în cele din urmă acurateţea şi caracterul *neobişnuit* al textului, determinat de folosirea computerului. Redefinirea noţiunii de *copy-text* – o redefinire practică – e privită ca un gest legitim, care l-a ajutat pe editor să-şi transpună în practică viziunea. Într-un fel, Gabler era obligat de realitatea textuală a

manuscriselor joyceene (fragmentare şi uneori contradictorii) să opteze pentru un text-sursă pe care să-l investească cu autoritate supremă. Şi chiar dacă uneori pot apărea tensiuni datorate inconsecvenţelor auctoriale, metoda se dovedeşte, în cele mai multe dintre cazuri, nu doar inspirată, ci şi legitimă. Obţinerea „textului manuscris continuu" i se pare însă problematică deoarece e într-o măsură prea mare rezultanta unui proces de decizie subiectiv, al editorului.

Subiectivitatea alegerii unei variante în detrimentul alteia creează, desigur, o vulnerabilitate. Cel puţin în câteva situaţii (introducerea cuvântului „love" în *Scylla and Charybdis*, „doner" vs „goner" în *Hades,* a lui „By juxtaposition" în *Eumaeus*, deşi sintagma apare doar ca o inserţie marginală în Manuscrisul Rosenbach, nefiind prezentă în niciuna dintre dactilogramele timpurii; la polul opus, necorectarea unei adrese, „Berlin W. 13", în loc de „W. 15", cum ar fi fost corect, din motive de „conformitate numerologică"), Gabler intră în coliziune cu însuşi Joyce, luându-şi libertatea de a decide în locul lui. Adică de a comite un abuz: „Aceste exemple sunt acte de discriminare editorială care zdruncină încrederea în acurateţea computerului şi afectează validitatea întregului text" (Nadel, 1986: 130). Exemplele aduse în discuţie sunt mult mai numeroase şi se constituie într-o critică severă a ediţiei, dacă nu chiar într-o negare a ei. Seria de şase întrebări privind procedurile şi metodele întrebuinţate (pp. 130-131) arată cât de departe a mers Nadel cu *evaluarea* ediţiei. Chiar dacă nu sunt în favoarea editorului german (nu întâmplător e evocată „fenomenologia erorii" a lui Freud, inclusiv în ceea ce priveşte numerotarea paginilor), ele au asigurat seriozitatea necesară unui demers evaluativ de mare fineţe.

Un unghi de vedere neaşteptat e cel al lui Patrick Parrinder. Într-un demers în aparenţă detaşat de obiectul simpozionului, el ridică problema „restaurării numelor homerice" drept titluri ale celor optsprezece episoade ale romanului. E bine cunoscut faptul că Joyce a dorit să creeze un text a cărui unitate nu trebuia periclitată de segmentări prea brutale. Titlurile episoadelor (pentru Parrinder, ar fi vorba mai degrabă de capitole ori de secţiuni) sunt urmarea deciziei lui Joyce de a pune la dispoziţia unor prieteni (Linati, Gilbert, Larbaud) schemele menite să faciliteze accesul la subtilităţile de construcţie a romanului. Ele subliniază totodată dialogul subtextual cu *Odiseea* lui Homer. Fireşte că această împrejurare a creat o tensiune între „principiile editoriale convenţionale" şi „obişnuinţele şi practicile universale ale exegeticii joyceene" (Parrinder, 1986: 140). Faptul că ediţia Gabler a „corectat" şi acest aspect, introducând în fruntea

fiecărui episod „numele lui secret” (cum ar fi spus T.S. Eliot în poezia lui despre pisici), e o intruziune violentă în structura cărţii, în ciuda avantajului pentru cititor al acestei decizii.

Analiza lui Parrinder – extrem de spectaculoasă – depăşeşte intenţiile acestei lucrări, astfel încât ne mulţumim să semnalăm pertinenţa argumentelor sale pro şi contra păstrării în viitoarele ediţii a titlurilor de capitole. Problema numerotării episoadelor a fost ridicată pentru prima oară în 1933, când Bennett Cerf, şeful de la Random House, a încercat – fără succes – să-l convingă pe Joyce să includă în ediţia pe care avea s-o tipărească după câştigarea procesului cu statul american şi „harta explicativă” făcută deja publică de Stuart Gilbert în monografia lui din 1930. E cunoscut, de asemenea, că, în *The Little Review*, Joyce a preferat „să păstreze anonimatul” capitolelor, dar în corespondenţa lui numele sunt menţionate aproape întotdeauna. Adevăratul prim-responsabil pentru popularizarea listei corespondenţelor e Valery Larbaud, în conferinţa lui din 7 decembrie 1922 de la „Maison des Amis des Livres”, a Adriennei Monnier, publicată ca text în *Nouvelle Revue Française* în aprilie 1922 şi tradusă în *Criterion*, în octombrie acelaşi an, de către T.S. Eliot.

Există o singură excepţie de la regula separării romanului de „tăbliţele indicatoare” reprezentate de paralelele homerice: varianta franceză a celui de-al treilea episod, în august 1928, sub titlul *Protée*, în transpunerea lui Auguste Morel şi Stuart Gilbert. În mediul academic, echivalenţele episoadelor au devenit informaţie banală, astfel încât au intrat în jargonul critic curent. Din acest punct de vedere, ediţia Gabler, care a pus de acord practica exegetică şi realitatea textuală, consfinţeşte relaţia dintre modelul homeric şi avatarul său hibernian. Demersul lui Gabler îşi relevă cât se poate de limpede caracterul de „text critic”, adică de entitate pentru care interpretarea deschide posibilitatea adăugirilor legitime. Structura romanului se îmbogăţeşte astfel cu optsprezece metatexte, care se adaugă logic indicilor matematici prin care sunt separate cele trei mari secţiuni ale cărţi, *Telemachia*, *Odyssey* şi *Nostos*.

Pornind de la două mult-comentate modificări, „goner”/ „doner”, în *Hades* (o substituire care nu schimbă de fapt nimic, ele fiind, conform dicţionarelor, sinonime perfecte), şi adăugirea, în *Scylla and Charybdis*, a cuvântului „love”, Charles Peake încercă să demonstreze un lucru important. Şi anume, felul în care, „în mod repetat, judecăţile bibliografice şi critice sunt interdependente” (Peake, 1986: 149). Exemplele invocate ulterior se constituie într-o complicată reţea de sensuri dintre care unele susţin opţiunile textuale ale lui

Gabler, altele – la fel de numeroase – le contrazic. În aceasta constă şi vulnerabilitatea ediţiei: în faptul că Hans Walter Gabler şi echipa sa nu au privit cu egală imparţialitate materialul aflat la dispoziţie. Şi astfel, datorită faptului că *deviaţiile* au fost abordate „cu grade diferite de suspiciune", ele lasă loc interpretărilor, speculaţiilor, reproşurilor, dar şi libertăţii de lectură.

Din punctul de vedere al *evaluării* ediţiei din 1984, textul lui Peake rămâne dator. Indiscutabila lui competenţă textuală nu e de prea mare ajutor în stabilirea locului ocupat de cele trei volume de la Garland în arhitectura generală a ediţiilor „istorice". Cu toate acestea, concluzia lui merită a fi citată: „S-a spus că această ediţie demonstrează că nu va exista niciodată o ediţie definitivă a lui *Ulysses*. Dacă prin «definitivă» înţelegem un text în care fiece cuvânt se află la locul lui, afirmaţia este, bineînţeles, adevărată – dar ea ar fi la fel de adevărată şi în legătură cu piesele lui Shakespeare şi cu toate textele literare de o anumită complexitate bibliografică. Cred că e greşit să ne lamentăm de complexitatea şi multitudinea problemelor. Nu văd niciun motiv pentru care, într-o discuţie şi într-o dezbatere raţionale, să nu cădem la un acord în privinţa chestiunilor discutabile, astfel încât, în viitorul nu prea îndepărtat, să existe un text cu diverse lecturi, cu care să opereze diverşi editori, luând propriile lor decizii şi interpretând chestiunile nerezolvate. Cam aşa ar trebui să arate un text definitiv, iar ediţia lui Gabler reprezintă un pas important în această direcţie" (Peake, 1986: 169-170).

Această încheiere în „coadă de peşte" e caracteristică pentru nota generală a simpozionului de la Monaco şi a volumului publicat ulterior. Se simte un aer de nelinişte, de tulburare a păcii. Trecerea lui John Kidd prin teritoriul principilor monegaşti lăsase urme durabile. Sămânţa neîncrederii fusese sădită, iar nuanţele apărute în discursurile specialiştilor trădau, pe de o parte, o anumită nervozitate, pe de alta, un împăciuitorism născut din derută. Era greu să ignori semnalul lansat de John Kidd, după cum nu puteai nega realitatea jerbelor de entuziasm ce au însoţit apariţia ediţiei „critice şi sinoptice".

Nu doar în calitate de gazdă, ci şi prin temperament, C. George Sandulescu s-a plasat pe o orbită relativ exterioară. El a propus o „abordare teoretică alternativă" a romanului, văzut ca *multitext*. Sandulescu traduce prin această noţiune termenul lui Gabler „continuous manuscript". Nu e vorba, de fapt, decât de o confirmare, dintr-un unghi uşor modificat, a perspectivei editorului german, pe care-l susţine în toate punctele demonstraţiei sale, mai puţin în unul: cel al „textului

diacronic”. În opinia lui Sandulescu, subtextele (în terminologia lui Gabler, „documentele”) pe baza cărora s-a construit suita diacronică se înlănţuie altfel decât se deduce din operaţiunile nu întotdeauna limpede explicate ale lui Gabler. În ansamblu, contribuţia lui Sandulescu e mai degrabă o încercare de a dubla, folosind surse teoretice diferite, explicaţiile lui Gabler printr-un efort taxonomic de renumire a operaţiilor textuale: *deletion, insertion, substitution, permutation, reduction* şi *expansion* (Sandulescu, 1986a: 172). Deşi convingătoare, ilustrările nu modifică prea mult conţinutul ediţiei Gabler şi nici nu şubrezesc construcţia teoretică a acesteia. Textul lui Sandulescu este un exemplu de curtoazie şi inteligenţă exegetică, în care micile şarje polemice presărate pe parcurul articolului colorează comentariul simpatetic.

Nu întru totul diferit se prezintă lucrurile în cazul lui Fritz Senn, directorul the Zürich James Joyce Foundation şi redactorul european al lui *James Joyce Quarterly.* Cercetătorul elveţian induce o notă de ambiguitate încă din exerga articolului, sugerând că textul său va fi lipsit de concluzii. Nu-şi arogă, de altfel, titlul de expert şi nici de cunoscător al teoriilor şi metodelor textuale. Poziţia sa este aceea – deloc lipsită de onorabilitate – a „cititorului experimentat”. Iar consideraţiile sale poartă, invitabil, amprenta subiectivităţii. Pentru Senn, dispunerea textului pe două pagini paralele (pagina „sinoptică” şi cea pentru „citit”) constituie o primă zdruncinare a obiceiurilor de lectură. Cititorul începe să vadă „semnele” într-o manieră nouă, astfel încât „până şi cele care sunt practic neschimbate apar diferit” (Senn, 1986: 188). Existenţa paginii din stânga e considerată revoluţionară deoarece conţine istoria scrierii romanului „telescopând” etapele şi „condesând” timpul.

Exemplele selectate de Senn (îndeosebi diversele ocurenţe ale sintagmei „Agenbite of inwit”) construiesc un discurs critic în care simţi – aşa cum autorul anunţase de la bun început – plăcerea lecturii. Fritz Senn se bucură cu inocenţa unui copil intrat într-un magazin de jucării miraculoase, la care a visat întreaga viaţă. El a parcurs cartea pentru a-şi reconfirma vechea intuiţie că se află în faţa Capodoperei. Gabler şi echipa sa îi oferă din abundenţă motive de jubilaţie. Astfel că revizitează vechi intuiţii proprii, sistematizate de o echipă de profesionişti. Cele două mari izbânzi ale ediţiei ar fi, aşadar, „stabilizarea cuvintelor şi a ordinii acestora” şi oferta de diversificare a lecturii de către amatorii de lecturi comparatiste. Ceea ce, în contextul dat, sună mai preţios decât un ropot de aplauze.

Dintr-o perspectivă filozofică, pentru Donald Phillip Verene controversa în jurul ediţiei din 1984 e încă „fragedă" şi presupune două componente. Una tehnică: „Care dintre miile de corecturi şi ajustări ale textului din 1984 de la Garland ar trebui să rămână în picioare şi câte puse sub semnul dubiului" (Verene, 1986: 214). A doua se referă la opţiunile persoanelor informate: „E o confruntare între două mentalităţi textuale, poate chiar între două feluri de a cunoaşte" (Verene, 1986: 214). Într-un sens mai larg, ediţia reprezintă chiar un nou moment în războiul necontenit între „vechi şi moderni" – computerul având o contribuţie decisivă în presupusa poziţionare pe versanţi opuşi. Verene îşi fondează analiza pe o aserţiune *tare*: „Textul Garland ţine de o mentalitate ştiinţifică care încearcă să construiască obiectul real aşa cum există el în aparenţele sale. În acest caz, aparenţele nu sunt percepţii diferite ale unui obiect în lumea exterioară, ci versiuni diferite şi corecturi existente ale lucrării" (Verene, 1986: 214). Odată îndeplinită translarea din limbajul criticii literare în cel filozofic, analiza nu depăşeşte, totuşi, nivelul exegetic mediu. Ea se încheie, solomonic, prin invitarea la reconciliere şi prin afirmarea utilităţii atât a ediţiilor vechi, cât şi a celei tocmai supuse evaluării.

Ca intenţie, simpozionul de la Monaco a reprezentat o ocazie importantă de a pune pe masă argumentele pro şi contra ediţiei Gabler. În condiţiile în care o conferinţă cu o temă similară fusese suspendată la University of Virginia, evenimentul apare cu atât mai incitant. Misiunea a fost îndeplinită doar parţial, dat fiind tonul inhibat al majorităţii lucrărilor. S-au spus şi s-au scris – e adevărat – multe lucruri subtile. Unele intervenţii au fost de-a dreptul palpitante. Dar e vorba mai degrabă de un spectacol al personalităţilor în sine, care au lăsat impresia că au fost invitate pentru a susţine un recital, şi nu pentru a participa la o construcţie intelectuală. Ceea ce e deranjant, la o privire aruncată trei decenii mai târziu, nu e eclectismul, ci o boare de fariseism. Cei prezenţi ştiau cu precizie ce se aştepta din partea lor – un *da* sau un *nu* –, însă tot ce-au oferit a fost un *poate* ezitant, irigat de prudenţa angoasată a unui *nu ştiu.* Chiar dacă referirile la John Kidd au fost circumstanţiale, umbra acestuia a plutit asemeni unui duh răzbunător deasupra apelor relativ calme ale dezbaterilor. Nu-ţi poţi reprima impresia că unii dintre cei prezenţi la Monaco ar fi dorit să fie mai critici decât au fost. Dar teama de-a fi plasaţi în categoria „huliganilor", pe care începea s-o ilustreze cu asupra de măsură John Kidd – cel puţin în viziunea mediilor academice –, a fost mai puternică.

Într-o scrisoare adresată lui Peter du Sautoy în 12 iunie 1985, Clive Hart evocă „numeroasele obiecţii de amănunt” ce s-au auzit la Monaco, pe care le consideră însă nesemnificative. Opinează chiar că Gabler ar fi fost dispus să le ia în considerare. În ciuda opoziţiei câtorva participanţi, Hart e de părere că simpozionul n-a pus în pericol proiectul tipăririi ediţiei comerciale – ceea ce indică existenţa unei intenţii clar conturate de la bun început: echipa Gabler era doar poligonul de încercare al viitorului război. Cele trei volume de la Garland erau scurtătura prin care urma să fie trimisă în librării ediţia în tiraj de masă. Hart subliniază că o „curăţire” a textului era totuşi necesară, ţinându-se cont de nenumăratele observaţii punctuale ale specialiştilor.

Richard Ellmann a sintetizat situaţia post-Monaco într-o scrisoare către du Sautoy, în 30 mai 1985: „Obiecţia lui Hart a fost, ca de obicei, că ar trebui să perpetuăm greşelile lui Joyce, chiar şi atunci când erau greşeli, pentru că era genul ăla de om. Eu cred că era genul de om care ar fi vrut ca romanul lui să fie cât mai aproape de perfecţiune” (du Sautoy, 1989: 75). Greutatea acestor două voci – a lui Ellmann şi a lui Hart – a fost decisivă în continuarea proiectului iniţiat de Aşezământ: acela de a oferi o nouă ediţie de largă circulaţie a romanului. Influenţat el însuşi de experienţele critice prin care trecuse volumul, Peter du Sautoy admite în încheierea exerciţiului său de remerorare că nu poate exista o versiune „finală” a acestuia. Ca probă de onestitate, el subliniază că cei îndreptăţiţi să ia decizii, împuterniciţii Aşezământului Joyce, The James Joyce Trustees, s-au pronunţat pe baza celui mai bun proiect pe care l-au avut la dispoziţie, cel al lui Hans Walter Gabler şi al celor doi asistenţi ai săi, Wolfhard Steppe şi Claus Melchior.

# Ieşirea în larg

Deşi ecourile publice ale conferinţei de la Monaco au fost mai degrabă modeste, ea a alimentat setea de polemică a lui John Kidd. În toamna lui 1985, acesta revine cu un atac pieziş în *Irish Literary Supplement*, reproşându-i lui Gabler, pe lângă mai vechile „scăpări" şi „erori", faptul că nu cunoştea gaelica, nici în varianta ei irlandeză, nici în cea scoţiană. Drept urmare, editorul ar fi lăsat netaxate greşeli care-şi aveau originea în procesul tipăririi, deşi în manuscrisele lui Joyce ele erau corecte. Kidd şi-a găsit repede aliaţi, începând chiar cu Robert Lowery. Într-un editorial, acesta califica volumele drept o „monstruozitate scumpă", nedându-le nicio şansă de supravieţuire pe piaţa de carte.

Predicţia lui Lowery s-a adeverit, dar nu imediat. În 1986, de Bloomsday, a fost trimisă în librării ediţia de tiraj mare a romanului „remixat", cu o prefaţă de Richard Ellmann, un cuvânt înainte şi o notă asupra textului de Hans Walter Gabler. Începând cu 1993, ediţia are şi o postfaţă de Michael Groden.

La dorinţa expresă a deţinătorilor copyright-ului, s-a ordonat retragerea din vânzare a tuturor celorlalte ediţii. Până în 1990, când Vintage International (parte a grupului Random House) a republicat romanul în forma preexistentă ediţiei Gabler, aceasta a fost singura variantă oficială a lui *Ulysses*. Timp de patru ani, Gabler şi-a savurat triumful, chiar dacă perioada a coincis cu o serie nesfârşită de contestări din ce în ce mai violente. Treptat, ele s-au constituit într-o agresivă „demascare" a presupusei incompetenţe şi a precarităţii metodologice şi ştiinţifice a echipei coordonate de Gabler. Ceea ce nu l-a împiedicat să acceadă la titlul de profesor, inclusiv pe baza meritelor ediţiei „critice şi sinoptice".

Prefaţa lui Richard Ellmann debutează oarecum ezitant. Intenţia criticului e să explice noutatea radicală a tehnicilor întrebuinţate de Joyce, în primul rând dispariţia autorului tradiţional, ghid şi alter ego al cititorului. În paralel, subliniază necesitatea „corectării" romanului şi faptul că echipa Gabler a acţionat pe baza unei teorii bine însuşite. Textul lui Ellmann reprezintă cu siguranţă o încercare de a calma spiritele, de a echilibra balanţa: recunoaşte anumite merite ale contestatarilor, dar insistă şi asupra complexităţii metodei întrebuinţate de Gabler şi a rezultatelor la care a ajuns. „Dreptul" editorului de a pune sub semnul întrebării toate ediţiile anterioare decurge din „scrupulozitatea" lui Joyce, care nu avea obiceiul „să tolereze nici măcar greşelile mărunte" (Ellmann, 1993: X) – greşeli identificate din abundenţă în toate tipăririle romanului, începând chiar cu ediţia princeps, din 1922, de la „Shakespeare and Company". Ellmann subliniază că eforturile lui Gabler au vizat constituirea unei „ediţii ideale", aşa cum ar fi realizat-o Joyce „în condiţii ideale".

Nuanţările prefaţatorului pun astfel în evidenţă prudenţa de care a dat dovadă Gabler. Demersul lui e definit ca relativ conservator, deoarece nu propune un *Ulysses* cu totul nou, ci unul adus la standardele visate de Joyce. Pentru Ellmann, corectarea greşelilor şi recuperarea fragmentelor eludate de-a lungul vremii constituie coloana vertebrală a noii ediţii. Dintre exemplele selectate nu lipseşte, desigur, referinţa, devenită obligatorie, la „cuvântul cunoscut de toată lumea", *love*, din episodul *Scylla and Charybdis*. El atrage atenţia şi asupra consecinţelor pentru (re)interpretarea textului. Dar asta nu înseamnă că Ellmann a avut ultimul cuvânt în această chestiune. Trei ani mai târziu, în *James Joyce Quarterly,* Richard J. Finneran pune sub semnul întrebării „integrarea" celui mai lung pasaj omis din manuscrisele lui *Ulysses*. Potrivit lui Finneran (1996: 569-582), soluţia „love" n-ar fi

chiar atât de „evidentă”, autorul optând, ca şi Hugh Kenner, pentru *death*. Pentru a-şi atinge scopul, Ellmann evocă inclusiv faptul că Joyce s-a inspirat din propria biografie pentru conturarea unor personaje. El insistă, din acest unghi, asupra lui Molly Bloom şi a felului în care noua Penelopă „pune punct” – la propriu – romanului. Arta punctuaţiei se relevă astfel a fi o subtilitate de construcţie a cărţii. Într-un fel, „nefinitudinea” romanului, despre care au vorbit nenumăraţi critici, poate fi dovedită şi prin tentaţia corectării la infinit a textului/textelor din care s-a întrupat marea carte a lui Joyce.

Ca şi în 1984, Hans Walter Gabler scrie o prefaţă (*Foreword*) scurtă, extrem de tehnică, centrată pe informaţii privitoare la istoria manuscriselor joyceene şi a destinului acestora în deceniile scurse de la prima ediţie. Deşi faptul nu e menţionat explicit, Gabler nici nu ascunde intenţia de a deveni un mijlocitor între ediţia „academică” şi pătura largă de cititori care nu-şi puteau permite s-o cumpere. „Exemplaritatea” demersului e dovedită de atenţia acordată *cuvintelor* lui Joyce (un critic vorbea chiar despre „adoraţie”). Într-un anumit sens, Gabler îşi asumase misiunea de Mare Preot al textologiei joyceene, ce-şi extrăgea autoritatea direct din aserţiunile Autorului-Zeu, la care nimeni altcineva n-a avut acces.

Ediţia din 1986, publicată în tiraj de masă, a reprezentat, de fapt, cauza radicalizării contestaţiilor. Grupurile se desenaseră deja destul de clar cu vreun an în urmă: cel al susţinătorilor (mai mult sau mai puţin) entuziaşti ai ediţiei din 1984 şi cel al potrivnicilor, la fel de agresivi. Exista şi o clasă intermediară: cea a apărătorilor legaţi de ediţie prin îndatoririle asumate oficial. Dar şi o aripă disidentă, a celor care au migrat pe parcurs dintr-o zonă în alta. Dacă Hans Walter Gabler se afla (natural) în fruntea uneia dintre tabere, Kidd devenise liderul indiscutabil al „opoziţiei”. Faptul că între 1984 şi 1986 Gabler operase tacit numeroase corecturi exact în sensul cerut de Kidd a constituit, în sine, un motiv pentru noi incriminări. Dar influenţa lui Gabler a continuat să fie imensă, de vreme ce, în toamna lui 1987, el a impus Fundaţiei James Joyce retragerea invitaţiei adresate pentru o confruntare cu John Kidd la Veneţia. În ciuda faptului că tânărul frondor îl propusese ca mediator al întâlnirii pe Fritz Senn (vorbitor de germană), Gabler a obţinut eliminarea lui Kidd de pe listă.

În prima fază a ceea ce s-a numit „Războiul Joyce”, confruntările s-au desfăşurat într-un perimetru mai degrabă îngust (în ciuda expunerii mediatice agresive a unora dintre secvenţele bătăliei). Cititorii fie n-au luat parte la confruntare, fie s-au delimitat de o zonă în care scriitorul era perceput ca fiind „şi mai îndepărtat şi mai misterios decât până atunci”

(Brannon, 2003: 82). Faptul că în încăierarea greu de descifrat de către novici era invocată autoritatea indiscutabilă a computerului a conferit un aer de tehnicitate abstractă, menit să-l alieneze şi mai mult pe iubitorul simplu de literatură. Împrejurarea că o mare parte din discuţiile perioadei 1984-1988 au pomenit cu un soi de evlavie înspăimântată perfecţiunea maşinăriei a amplificat senzaţia de participare la un *război tehnologic*, şi nu la unul de critică şi istorie literară. Era aproape imposibil, în deceniile al optulea şi al nouălea, să găseşti pe cineva care să conteste legitimitatea computerului ca potenţial „creator" de literatură. Cu excepţia unui articol persiflator al lui Alan Coren, din *Punch* (martie 1979), marea majoritate a celor implicaţi în dezbateri s-au aliniat în spatele faimosului „The Computerized *Ulysses*" din *Harper's* (aprilie 1980), al lui Hugh Kenner.

Nu e greu să vezi, subiacent, în încleştarea de competenţe, orgolii şi interese materiale şi o subtilă bătălie în legătură cu felul în care poate fi valorificat *sublimul* în cultura modernă. Introducerea unui element ce provine dintr-un univers cu totul necunoscut până atunci – computerul – adaugă un element de stranietate unei ciocniri în care deja îşi încrucişaseră armele mentalităţi academice diferite şi şcoli de editare contrare, dacă nu de-a dreptul incompatibile. Adepţii redactării computerizate transformaseră tehnicitatea într-o veritabilă religie. De altfel, limbajul în care vorbeau despre noua metodă era (după cum demonstrează Julia Sloan Brannon) cvasi-liturgic. Computerul era, în aceste abordări, un instrument al sacralizării textului joycean la fel de infailibil ca Dumnezeu. Cu un mic amendament: şi anume, „materia primă" a computerului, adică textele *introduse* spre analiză, era opera unor prea failibili muritori! Era ca şi cum Biblia n-ar fi fost emanată de voinţa divină, ci Aceasta era o consecinţă a existenţei Bibliei.

Postfaţa lui Michael Groden la ediţia „de masă" din 1986 stabileşte de la bun început termenii ecuaţiei: cei care au comentat realizarea lui Gabler au pendulat între descrieri care vedeau în ea fie „un eveniment academic epocal", fie un „scandal". Prin discuţiile fără precedent din jurul ediţiei, s-a lărgit imens cercul celor conştienţi de complexitatea unei munci – cea de editare textuală – care a figurat întotdeauna printre cenuşăresele disciplinelor academice. E un alt fel de a spune că ediţiile se cuvin studiate cel puţin la fel de mult ca operele în sine, meritând, aşa cum se întâmplă cu proza, poezia, creaţia dramatică ori eseurile, întreaga atenţie a exegeţilor. Tot în primele rânduri, Groden menţionează şi chestiunea spinoasă a drepturilor de autor (ele expiraseră deja

în majoritatea ţărilor şi urmau să expire şi în Statele Unite), precum şi faptul că ediţia Gabler trebuie cumpărată măcar pentru că e destul de diferită de celelalte aflate pe piaţă.

Trecerea în revistă de către Michael Groden a metodelor de editare în spaţiul anglo-saxon este una dintre cele mai limpezi prezentări ale teoriilor din lumea academică occidentală, necontestate vreme de câteva decenii. Metoda lui Gabler e privită şi în contextul istoriei compoziţionale a romanului, „expansionistă" şi cumulativă, propunând îmbunătăţiri succesive ale capitolelor. Groden susţine deciziile lui Gabler privind stabilirea textului de bază (*copytext*), fiind un partizan al şcolii germane de editare genetică, căreia i se adaugă concepţiile lui Fred Bowers (adică o combinaţie între favorizarea revizuirilor auctoriale în detrimentul istoriei modificărilor petrecute de-a lungul vremii şi reconsiderarea noţiunii de „text-sursă" (copytext). Totul, fireşte, cu menţinerea distincţiei între „text" şi „document".

Ironie sau complot? În chiar momentul când Hans Walter Gabler se afla la Veneţia pentru a participa la o întâlnire pe care cineva a numit-o printr-o dublă negaţie „Kidd-free" („fără Kidd") şi „debate-free" („fără dezbateri") explodează marea bombă. Fără vreun avertisment prealabil, se intră în faza a doua, nemiloasă, a războiului de exterminare. În numărul din 30 iunie 1988 al probabil celei mai influente reviste de comentarii literare şi culturale din Statele Unite, *The New York Review of Books*, este tipărit articolul lui John Kidd. Titlul este voit şocant: „*The Scandal of Ulysses"*. Data de pe copertă e convenţională: publicaţia fusese pusă în vânzare încă din 10 iunie, iar în timpul celui de-al unsprezecelea Simpozion Internaţional James Joyce, desfăşurat între 12 şi 18 iunie la Veneţia, au fost distribuite cu generozitate participanţilor cópii gratuite ale revistei. Radicalizat după seria de „represalii" (mai mult sau mai puţin de catifea) la care fusese supus, Kidd a renunţat la orice calcul diplomatic şi a trecut la atacul frontal. Nu mai e vorba de „erori de execuţie", de dispute metodologice sau de confruntarea de opinii. Se intră în etapa demolării metodice.

Titlul articolului şi numele lui John Kidd sunt plasate în partea de sus a paginii întâi, deasupra numelui revistei. *The Scandal of 'Ulysses' by John Kidd* e tipărit cu litere roşii, dar nu e cea mai vizibilă secţiune a copertei. Privirea e atrasă de figura preşedintelui american în funcţie, desenat de marele grafician David Levine, şi de literele mari ale titlului: *The Reagan Climax*. Celelalte casete, albastre cu litere albe, trimit la articole de Emma Rothschild, Nicholas Lermann, Martin Gardner şi Murray Kempton. Retrospectiv, textul lui John

Kidd e însă cel mai important articol publicat de bilunarul newyorkez în acel număr sau poate chiar în întregul an. Şi totuşi, el nici măcar nu deschide revista. Prudent, s-ar zice, textul e plasat în partea a doua a publicaţiei, începând cu pagina 32, după o recenzie a lui D.A.N. Jones la romanul *The Fifth Child* al lui Doris Lessing şi înaintea unui eseu despre disidenţii cehi, *„Jamming the Jazz Section”*.

*„The Scandal of Ulysses”* nu e nici măcar singurul articol cu temă joyceană din revistă. Robert M. Adam comentează biografia Norei Joyce scrisă de Brenda Maddox (*Nora: The Real Life of Molly Bloom*), apreciind faptul că, în ciuda „prozei cenuşii”, autoarea a contribuit la risipirea multor mistere din viaţa cuplului Joyce. Mizanscena evocată pare să indice că editorii, Robert B. Silvers şi Barbara Epstein, nu intuiseră pe deplin anvergura studiului lui Kidd. În fond, de la primele semne de întrebare asupra ediţiei Gabler se scurseseră trei ani, iar consecinţele sale fuseseră resimţite – cu excepţia câtorva articole din presa de mare tiraj – doar în cercurile înguste ale specialiştilor în Joyce. Pe tot acest parcurs, Kidd rămăsese la Universitatea din Virginia, în cadrul Center for Advanced Studies, de unde avea să plece la Boston University în septembrie 1988. Notiţa de prezentare a autorului menţionează şi un volum, *Joyce's Debt to Rabelais*, care ar fi fost publicat de editura Garland, dar pe care nu l-am găsit menţionat în bibliografii decât sub forma unei teze de doctorat din 1985, de la Universitatea din California. Dacă informaţia ar fi fost reală şi cartea ar fi existat cu adevărat, ar fi aruncat şi o altă lumină asupra unei posibile agresiuni a lui Kidd împotriva editurii care-i publicase un volum…

Articolul lui John Kidd debutează narativ, cu evocarea unui personaj, Harry Thrift, despre care mitologia locală spunea că ar fi fost modelul lui H. Thrift, menţionat în lista participanţilor la cursa de un sfert de milă cu handicap din ultima secvenţă a episodului *Wandering Rocks*. Începutul articolului e sugestiv pentru metoda lui John Kidd însuşi, întrebuinţată ulterior şi în studiul amplu din *The Papers of the Bibliographical Society of America*. El identifică o eroare pe care o documentează temeinic, sugerând astfel că ar fi vorba de un lucru extrem de grav, apoi, încărcată cu dinamită, descoperirea e definită drept un semn indubitabil al incompetenţei editorului. În realitate, e absolut indiferent dacă numele găsit într-o simplă înşiruire, pierdută printre alte zeci, este Shrift sau Thrift, de vreme ce aparţine unei secvenţe fără vreo consecinţă pentru dinamica naraţiunii. E vorba despre una din acele mărunte pete de culoare ce dau credibilitate ansamblului, nu secvenţei ca atare. Prin deducţie logică,

jumătatea de coloană dedicată de John Kidd reconstituirii existenţei „adevăratului Thrift" are un anume haz, dar nu-i sporeşte cu nimic relevanţa.

John Kidd marchează însă un punct atunci când dezvăluie că „stratagema transparentă de înlocuire făţişă a lui *Ulysses* cu o altă variantă are drept cauză speranţele aşezământului Joyce – reprezentat în chestiunile comerciale de Society of Authors din Londra – de a dobândi un nou drept de autor începând cu 1984. Acest lucru putea fi îndeplinit numai prin crearea unei opere cu totul noi, ceea ce fără intenţie s-a şi întâmplat" (Kidd, 1988: 32). Sarcasmul autorului vizează simultan amplificarea efectului afirmaţiilor anterioare, de a căror veridicitate nu se îndoieşte – sau n-ar trebui să se îndoiască – nimeni, dar şi o primă explicaţie a eşecului întreprinderii: *Ulysses* al lui Gabler nu putea fi bun pentru că îşi avea originile într-un demers impur: lăcomia.

Calul de bătaie al lui John Kidd este ediţia din 1986, *Ulysses: The Corrected Text*, apărută în format cartonat la Random House şi broşat la Vintage. O confruntare a acestei ediţii cu cea din 1984, dar şi cu următoarele pune în evidenţă, într-adevăr, o serie de abateri. Ele nu sunt însă atât de grave încât să merite o abordare de o asemenea violenţă. Pentru a-şi atinge scopurile, Kidd devine chiar un apărător al ediţiei din 1922, care, în opinia lui, n-ar fi nici pe departe atât de „catastrofală" pe cât susţineau cei implicaţi în „proiectul Gabler". Păstrându-şi linia de atac, îi acuză pe unii recenzenţi că ar fi exagerat în mod conştient erorile ediţiei princeps pentru a sublinia superioritatea întreprinderii lui Gabler. Direct vizat e Michael Groden, care în recenzia din *James Joyce Quarterly* (vol. 22, no. 2, 1985, pp. 137-159) a citat zece modificări care au fost revelate „pentru prima oară". Conform lui Kidd, şase dintre ele erau inventate, deoarece aparuseră atât în ediţia din 1922, cât şi în cea din 1984.

O precizare importantă a lui Kidd se referă la numărul de erori din retipăririle apărute în timpul vieţii lui Joyce. Ele sunt de ordinul sutelor – aşa cum am mai spus –, iar cifra de câteva mii (cel mai frecvent: cinci mii) a început să fie vehiculată în anii '80, pe diverse canale. Probabil că nu chiar dezinteresat. Una din problemele ridicate se referă la motivaţia şi sursa corecturilor. Ca într-un roman poliţist, întrebarea lui fundamentală este: „Pe ce bază s-au făcut lucrurile?". Adică: unde sunt documentele/manuscrisele? Cum varianta iniţială a începutului romanului s-a pierdut, editorii s-au folosit de un text timpuriu, neglijând „ultimul cuvânt" al lui Joyce, cel din ediţia din 1922, girată chiar de autor. John Kidd pune, prin

acest exemplu poate minor, bazele unei strategii prin care e dărâmat însuşi principiul de lucru al echipei Gabler.

Metoda lui de atac e simplă: discreditarea ediţiei se face prin acumularea de exemple ce induc ideea că, teoretic, oricare alta n-ar putea fi, „în cel mai bun caz (şi cu condiţia acurateţei depline), decât o alternativă la versiunea publicată în timpul vieţii lui Joyce, şi nu un substitut al ei" (Kidd, 1988: 32). Motivele producerii noii variante sunt, în viziunea lui Kidd, eminamente comerciale, iar invocarea unor raţiuni ştiinţifice are doar rolul de a camufla realele intenţii ale „complotiştilor": scoaterea din rafturile librăriilor a ediţiei girate de autor şi pe baza căreia s-a construit întreaga bibliografie exegetică a romanului.

Un al doilea reproş însemnat îl constituie faptul că editorii nu au lucrat direct pe manuscrisele lui Joyce, ci pe facsimilele Manuscrisului Rosenbach şi pe documente din cele şaisprezece volume de texte manuscrise legate de *Ulysses,* în seria publicată între 1978 şi 1979, a lui *The James Joyce Archive.* E un delict ce i se pare lui Kidd la fel de grav ca şi acela că editorii nu au făcut cercetări de natură istorică, factuală şi cartografică pentru a marca diferenţe sugestive (de pildă, faptul că Joyce plasează asasinatele din Phoenix Park în anul 1881, pentru a nu coincide cu cel al propriei sale naşteri, 1882, ceea ce îndepărtează „Dublinul istoric" de „Dublinul joycean"). Editorii sunt vinovaţi, prin urmare, că n-au menţionat de fiecare dată modificările operate şi că au aruncat în arbitrar o operaţie ce necesita spirit critic şi responsabilitate. Dacă ar fi mers la manuscrisele originale, aceste lucruri ar fi putut fi constatate cu uşurinţă, după dimensiunea peniţelor, groase şi subţiri, sau după culorile diferite ale cernelurilor şi creioanelor. Or, prin fotografiere şi intensificarea contrastului, aceste diferenţe au dispărut.

Faptul că editorii nu fac distincţie între erorile propriu-zise şi modificările intenţionate ale autorului (multe dintre ele datând din faza trimiterii textului la imprimerie) conduce, în opinia lui Kidd, la rezultate „bizare". Ca exemplificare, se referă la o greşeală care ar fi putut fi lesne evitată. Şi anume, transcrierea greşită a numelui Buller (în capitolul *The Lotus Eaters*) sub forma Culler. Ca şi în cazul Thrist/Shrift, eroarea limitează, ori poate chiar anulează, posibilitatea excavărilor istoric-literare, luându-i cititorului dornic de explorări în profunzime posibilitatea de a reconstitui (aşa cum o face Kidd) conexiunile dintre date istorice reale şi speculaţii şi asocieri fonice joyceene. Eroarea ar fi putut fi evitată dacă Gabler ar fi lucrat direct pe manuscrise, unde numele personajului e scris clar, şi nu ar fi folosit facsimile de o calitate tehnică

îndoielnică. Din acelaşi motiv, echipa Gabler cade adesea în păcatul „reparării greşite" („bad repair"), operând schimbări de litere acolo unde nu e cazul. Sarcastic, el propune chiar ca numele personajului Conolly Norman să fie schimbat în Donolly Gorman – aluzie directă la numele unuia dintre susţinătorii ediţiei Gabler.

Kidd acuză că textul din 1984 a stârnit confuzie între cercetătorii manuscriselor lui Joyce deoarece a făcut *tabula rasa* din semnele ce marcau diferitele intervenţii – unele ale lui Joyce, altele ale diverşilor prieteni care l-au ajutat la dactilografiere şi corectură, sau ale tipografilor din Dijon, în principal ale lui Darantière şi Hirschwald, mâna lui dreaptă. Prin urmare, era imperios necesară o nouă cercetare a manuscriselor pentru a restabili originea şi identitatea celor care au intervenit în text. După această logică, John Kidd ar fi trebuit să ceară suprimarea *Arhivei James Joyce*, responsabilă pentru punerea în circulaţie a facsimilelor care, în opinia lui, zădărnicesc accesul la subtilităţile de natură tehnică ale manuscriselor, şi nu îl facilitează. Oricum, pentru impenitentul adversar al lui Hans Walter Gabler, toate cele cinci mii de corecturi operate sunt *unsound* („şubrede"). Afirmaţia e fără drept de apel, bazându-se pe o strategie de-o extremă viclenie. Oricine contabilizează exemplele aduse în discuţie e surprins de numărul lor relativ neînsemnat. Prin tehnici de augmentare şi de exagerare a semnificaţiei lor, Kidd induce artificial senzaţia catastrofei. Cititorul e luat drept aliat, fluturându-i-se prin faţa ochilor un scenariu bine pus la punct, ce demonstrează frauda. Fiecare exemplu e îmbrăcat într-o istorioară cu iz detectivistic, născută din investigaţiile de natură istorică, geografică, morală ori filozofică. Kidd vrea să demonstreze în felul acesta cât de mari sunt daunele aduse de editor cititorului, privat astfel de informaţii corecte.

Concluzia de etapă a lui Kidd e că „Ediţia Sinoptică nu e un studiu al manuscriselor lui Joyce, ci al unor facsimile inadecvate" (Kidd, 1988: 34). Faptul că numeroase nuanţe (semne grafice, sublinieri, inserţii, completări) n-au putut fi reproduse, cu tehnica vremii, în proporţie de sută la sută constituie, într-adevăr, o problemă. Dar adeseori John Kidd ridică la rang de acuzaţie capitală nişte fleacuri ortografice: în ce măsură e relevant dacă accentul grav de pe litera *è*, din cuvântul franţuzesc *crème,* devenit prin substituirea cu un accent circumflex *ê*, respectiv *crême*, e o greşeală ce-i aparţine lui Joyce sau altcuiva, care a avut acces la manuscris? Riscul în astfel de cazuri e ca analiza ştiinţifică să se transforme în răfuială maniacală.

Efectul de ansamblu este unul paradoxal: deşi John Kidd pare să triumfe cu fiecare exemplu invocat, senzaţia finală e una de pedanterie excesivă şi antipatică. Unde este delictul în faptul că, din cele treizeci de elipse identificabile în episodul *Eumaeus* în ediţia princeps, editorii din 1984 au suprimat douăzeci şi şapte? Ca şi cum „păcatul" în sine n-ar fi fost suficient, nu s-au sinchisit să dedice chestiunii măcar un „paragraf explicativ". Pentru Kidd – şi e corect să-i dăm dreptate – toate aceste amănunte contribuie la definirea unei însuşiri anume a autorului: „talentul palpabil al lui Joyce de a corecta dactilogramele" (Kidd, 1988: 36). Ne consolează doar faptul că lumea academică e plină de indivizi care au făcut carieră vânând tocmai astfel de bagatele inaccesibile ochiului şi cititorului normal – fie el şi unul extrem de avizat.

Etapa următoare vizează demolarea afirmaţiei potrivit căreia ediţia din 1984 reprezintă transcrierea modificărilor operate de Joyce personal. Fireşte că discuţia s-ar putea încheia aici, cu argumentul că editorii n-au făcut niciodată o astfel de afirmaţie. Ediţia Gabler e alcătuită pe baza consultării *manuscriselor* lui Joyce, iar luarea în considerare a unor intervenţii de natură tehnică e doar o operaţiune de bun-simţ. Cum ar fi trebuit să acţioneze editorii? Să lase necorectate unele greşeli evidente (exemplul favorit – şi hilar – al lui John Kidd e „beard" în loc de „bread") doar pentru că Joyce nu l-a sancţionat cu propria pană?! Ar fi fost nu doar o dovadă de gravă inconsistenţă metodologică, ci şi o incompetenţă profesională. John Kidd are însă dreptate atunci când, pornind de la exemple concrete, produce o serie de dovezi punctuale că opţiunile/lecţiunile sale pot fi preferate în anumite situaţii.

Pregătindu-şi concluziile, Kidd reaminteşte că ediţia Gabler a operat un număr de modificări ce variază de la cinci la şapte pe pagină, marea lor majoritate dovedindu-se a fi, în opinia criticului, inutile ori chiar frauduloase. Cele treisprezece categorii de modificări inutile constituie un rechizitoriu de-o asprime fără precedent, începând cu „păcate" mai simple (alipirea unor cuvinte care la Joyce erau separate, adăugarea sau renunţarea la semnele citării, modificarea literelor mari, adăugarea superfluă a semnelor de punctuaţie), până la altele grave: ignorarea unor cerinţe exprese ale lui Joyce, schimbarea de nume şi locuri, modificări în aluziile culturale, alterarea felului specific lui Joyce de a scrie numele străine, dar şi nedepistarea unor greşeli în limbi străine, dublată de „îmbunătăţiri iluzorii" ale unor formulări. Rezultatul tuturor acestor excese şi inconsistenţe motivează, în opinia lui Kidd, respingerea fără drept de apel a ediţiei Gabler. Editorul în cauză îşi arogă drepturi pe care n-ar fi putut să şi le aroge decât

autorul. În subtext, îi reproşează lui Gabler până şi faptul că i-a luat lui Joyce dreptul de a comite erori…

Ca „a treia forţă" implicată atât în corectarea textului, cât şi în perpetuarea erorilor (pe lângă Joyce şi grupul dactilografilor/corectorilor), echipa Gabler a periclitat destinul cărţii prin aruncarea în arbitrar, sporirea dozei de imprecizie şi instaurare a hazardului. Trecerea în revistă a istoriei tipăririi romanului, începând cu anul 1922 şi până la varianta din 1961, demonstrează slăbiciunea lui Gabler ca editor. El ar fi împrumutat în jur de patru sute de „îmbunătăţiri" din ediţiile din 1926, 1936 şi 1961. E vorba însă de preluări subiective, aleatorii, după o pură inspiraţie de moment. Ceea ce constituie, desigur, o dovadă de amatorism. Cele mai multe modificări provin din ediţia din 1932 (The Odyssey Press). Ceea ce pare rezonabil, din moment ce are girul lui James Joyce. Pentru Kidd, însă, ea poartă stigmatul de-a fi fost „tipărită la Hamburg"… De ce Hamburg e un loc mai demn de dispreţ decât Paris sau New York nu ştim. Ştim în schimb că ediţia a beneficiat de atenţia unuia dintre cei mai competenţi exegeţi ai lui Joyce, Stuart Gilbert. Ulterior, Gilbert însuşi va spune că lucrurile n-au fost tocmai perfecte, dar asta e altă chestiune. Lui Gabler i se impută, în acelaşi context, şi faptul că, deşi a apelat la ediţia germană în două volume, a ignorat-o pe cea de la Limited Editions Club, care provine din ea.

Păcatul originar al demersului editorial al echipei Gabler rămâne, în rechizitoriul lui Kidd, faptul că nu a avut acces direct la manuscrisele joyceene şi la corespondenţa adiacentă (sunt invocate scrisorile lui Joyce, Gilbert, Paul Léon şi Matisse legate de „ediţia limitată"). Aceasta a condus, între altele, la falsificarea intenţiilor lui Joyce. Episodul cărţii poştale adresate lui Claud Sykes e menţionat şi el, în contextul existenţei unui complot în centrul căruia s-ar fi aflat însuşi directorul centrului de cercetări umaniste al Universităţii din Texas, bine-cunoscutul bibliofil Decherd Turner. Drept răzbunare, el le adresează, la modul epigramatic, un bun-rămas memorabil: „Ţineţi minte, facsimilele nu mint. Dar mincinoşii trimit facsimile". Un joc de cuvinte primejdios, pe care un polemist atent la amănunte l-ar fi sancţionat imediat: dacă „facsimilele nu mint", de ce şi-a bazat filipica la adresa ediţiei Gabler tocmai pe presupusa infidelitate a manuscriselor *facsimilate* ale lui Joyce?!

Lovitura de graţie – însoţită de subtila discreditare a lui Richard Ellmann, care ar fi dat dovadă de superficialitate şi părtinire în susţinerea ediţiei Gabler – vizează mult discutatul „love passage". Kidd nu-i acordă lui Gabler nici măcar onoarea întâietăţii. În realitate, fragmentul ce cuprindea şi

„Love, yes. The word known to all men” fusese publicat încă în 1975, de Clive Driver, care facsimilase Manuscrisul Rosenbach. Finalmente, Ellmann primeşte din partea lui Kidd o notă (parţială) de trecere, date fiind rezervele exprimate ulterior faţă de ediţia Gabler în intervenţia din cadrul simpozionului de la Monaco şi într-un articol din *The Georgia Review*. Dar şi el, şi Hugh Kenner sunt blamaţi pentru dublul rol jucat: cel de sprijinitori necondiţionaţi ai ediţiei în perioada de redactare a acesteia şi de recenzenţi ai ei după apariţie. Li se alătură pe lista infamiei şi Michael Groden, care a scris pentru *James Joyce Quarterly* un articol encomiastic la adresa volumului căruia i-a asigurat, oficial, consilierea ştiinţifică.

Aceste reproşuri au un grăunte de raţiune incomparabil mai mare decât cele referitoare la cererea imperativă a scoaterii de pe piaţă a ediţiei Gabler, din 1986. John Kidd imaginează chiar o soluţie de tranziţie, până la republicarea uneia noi şi cu adevărat demne de încredere: ediţia „credibilă” ar putea fi cea din 1961, de la Modern Library (parte a lui Random House), incomparabil mai serioasă decât aceea calificată drept „falsă şi inexactă” a echipei Gabler. E însă evident că, în ciuda unor aserţiuni pline de sens, retragerea celor două variante, din 1984 şi 1986, ar fi constituit o pierdere tocmai în domeniul pe care John Kidd îl apără cu ferocitate: cel al interesului ştiinţific şi istoric. Fără ediţiile lui Gabler, joyceologia ar fi, pur şi simplu, un domeniu incomplet. Faptul că, ulterior, punctul de vedere al lui John Kidd a prevalat e, la rându-i, plin de semnificaţii şi născător de infinite speculaţii, polemici şi răfuieli.

# Abordaje, încăierări, împuşcături

Odată aprins, focul a început să ardă cu vâlvătăi. Numărul din 18 august 1988 al lui *The New York Review of Books* conţine un dosar dedicat fulminantului articol al lui John Kidd. Paginile sunt deschise de replica lui Hans Walter Gabler. Tonul încearcă să dea impresia unui savant stăpân pe sine, pe limbaj şi pe situaţie. E suficient de abil pentru a sugera că articolul lui Kidd face parte dintr-un plan de discreditare a ediţiei – de vreme ce apariţia numărului de revistă a coincis cu Simpozionul James Joyce de la Veneţia. Adoptând metoda lui Kidd – substituirea demonstraţiei cu aritmetica –, Gabler constată că, deşi articolul se întinde pe optsprezece coloane de revistă, el aduce doar cincisprezece exemple de lecţiuni greşite. Mai mult, e vorba de argumente care „nici individual, nici împreună nu ating gradul de semnificaţie capabil să susţină o critică" (Updike et al., 1988: 1/12). Cu atât mai puţin „acuzaţiile la grămadă" nu se pot constitui într-o contestare

serioasă a metodei, a competenţei academice şi a teoriilor adiacente.

Cele trei acuzaţii referitoare la numele greşite şi cele zece privitoare la semnele de punctuaţie (virgule, două puncte, sublinieri, litere mari) sunt înlăturate de la bun început, ca fiind minore. Rămân în discuţie doar două obiecţiuni mai serioase. Prima se referă la ortografierea cuvântului arhaic „tway" („doi"), provenit din engleza veche, a cărui scriere corectă ar fi trebuit să fie, potrivit lui Kidd, „twey" (capitolul *Oxen of the Sun*). Textul corectat de Gabler fusese „Watchers tway there walk", unde Kidd nu contestă corectura, ci ortografierea; corect ar fi trebuit să fie „twey", aşa cum apare în *Omiliile* lui Aelfric. Potrivit lui Kidd, atât Manuscrisul Rosenbach, cât şi dactilograma ultimului manuscris merg pe varianta *twey*. Gabler îl contrazice, afirmând că forma adoptată de el reprezintă ultima dorinţă a lui Joyce, care a făcut/girat corecturile ediţiei din 1937 a romanului. Aşadar, raţiunea alegerii formei „tway" se află în corectura ultimă, care răstoarnă istoria prezenţei preponderente a cuvântului în manuscrisele şi ediţiile anterioare.

Al doilea exemplu se referă la numele Johannes Jeep. În original, el a fost tipărit cu litere italice, aşa cum cerea moda veacului al XVI-lea. Kidd admite că un Joyce al epocii baroce („a Baroque Joyce") ar fi optat pentru varianta literelor drepte, în timp ce Joyce modernistul ar fi mers pe italicizarea lor. Gabler a impus această variantă în virtutea principiilor editoriale asumate – şi pe care Kidd le abordase contradictoriu, câteva paragrafe mai sus, în funcţie de ceea ce dorea să demonstreze. Drept urmare, Gabler admite că, finalmente, s-ar putea opera cinci ori şase modificări ale romanului (dintre care trei legate strict de aparatul critic), dar că majoritatea imputărilor lui Kidd provin dintr-o „retorică a acuzelor, insinuărilor şi generalizărilor pripite" (Updike et al., 1988: 3/12).

Gabler subliniază, de asemenea, că descrierea ediţiei din 1986 drept „The Corrected Text" constituie o decizie a editurii, de comun acord cu Estate of James Joyce, şi nu a echipei sale. A doua menţiune importantă se referă la natura însăşi a volumului: e vorba despre o „ediţie textuală" („text edition"), nu „de manuscrise" („manuscript edition"). Obiectul ei îl constituie „telescoparea evoluţiei textuale într-un sinopsis, folosind diacritice şi simboluri pentru a lega rezultatele textuale şi editoriale de manuscrise şi alte documente, acolo unde actele scrisului s-au petrecut implicit ori explicit" (Updike et al., 1988: 3/12). Aceste lucruri s-au petrecut, reaminteşte Gabler, conform unei metode de lucru care a ţinut

cont atât de „rigiditatea” şcolii de editare germane, cât şi de aceea, mai „eclectică”, a spaţiului anglo-american.

În concluzie, Gabler consideră că argumentele lui Kidd sunt subminate de greşeala elementară de a nu face distincţie între „funcţiile editoriale” ale textului, născute din „referenţialitatea documentară” şi funcţia de reprezentare. Editorii au intenţionat să rămână cât se poate de aproape de documentele originale. A cere – şi încă pe un ton imperios, aşa cum o face Kidd – revenirea la ediţia din 1961 reprezintă pentru echipa Gabler a-ţi recunoaşte neputinţa „în faţa provocărilor ridicate de *Ulysses*”.

Uimeşte prezenţa, în rândul combatanţilor proveniţi din mediul academic, a lui John Updike, celebrul prozator. E adevărat că intervenţia sa nu presupunea o pregătire teoretică serioasă. Updike e indignat de faptul că editorii au înlocuit formula de marcare a dialogurilor prin ghilimele (caracteristică prozei anglo-americane) cu „modalitatea franţuzească” a liniei de dialog. O consideră o „excentricitate tipografică” neavenită, ce produce o „desfigurare” a textului care l-ar fi oripilat, desigur, pe Joyce. Procedeul mai fusese folosit şi în cazul poemelor lui Emily Dickinson, într-o ediţie „aproape de necitit”. Pentru puristul Updike, ar fi vorba de o „greşită fidelitate ştiinţifică faţă de manierismele ologrefe pe care autorul n-a intenţionat niciodată să le pună în practică” (Updike et al., 1988: 4/12).

„Veteranul” Robert M. Adams se înscrie în directă opoziţie cu demersul lui Gabler, susţinând întru totul punctele de vedere ale lui Kidd. Întreprinderea e „complet ratată” („fatally flawed”), făcându-se vinovată de modificarea unor nume, iar singurul merit care i se recunoaşte e cel legat de „the word known to all man”. Ca să nu mai vorbim că între păcatele capitale figurează şi acela că varianta de la Garland Press e prea scumpă! Procedural şi metodologic, Gabler se află în eroare: o ediţie nu e o însumare de variante, aşa cum propun editorii germani, ci una „greoaie, pedantă şi enciclopedică” („cumbersome, pedantic, and encyclopedic”) (Updike et al., 1988: 5/12). Or, aceste însuşiri provin din posibilităţile limitate ale unei echipe atât de restrânse. Mai mult, admite el într-un puseu de fatalism, poate că demersul nici nu merită efortul…

Robert Craft extinde domeniul conflictual, aducând în discuţie mai vechea tipărire a scrisorilor lui Joyce, girată de Stuart Gilbert şi Richard Ellmann. Intenţia e transparentă: discreditarea nu doar a trioului german Gabler-Steppe-Melchior, ci şi a celor care, direct sau indirect, i-au fost mentori. Deşi de natură diferită, erorile invocate conduc la aceeaşi concluzie: beneficiind de astfel de magiştri, editorii

germani erau condamnaţi să repete trista istorie de falsificări, omisiuni şi lecţiuni greşite prin care s-au ilustrat aceştia.

Lapidar, şi oarecum în continuarea lui Robert Craft, Jon N. Elzey are o contribuţie de doar câteva rânduri. E o precizare pedantă, cu trimitere la forma corectă gramatical din „Mein junges Leben hat ein End" – şi nu *Ende*: acesta din urmă e „un substantiv neutru, nu feminin, şi cere forma neutră a articolului hotărât" (Updike et al., 1988: 6/12). În aceeaşi categorie, a pedanţilor, se înscrie şi Beverly Fields, de la University of Illinois at Chicago. Inspirată de articolul lui Kidd, ţine să precizeze că într-un citat din capitolul *Sirens* editorii s-au lăsat seduşi de fluxul muzical şi în loc de *cord* („coardă vocală") au scris „chord" („gamă minoră"/„minor chord"). Aceste intervenţii ale unor persoane din afara mediilor academice specializate au farmecul lor: arată în ce măsură „războiul lui *Ulysses*" depăşise cadrul confruntării universitare, devenind un subiect prizat dincolo de „uşile închise" ale academicilor.

Restul „dosarului" publicat de The *New York Review of Books* este alocat lui John Kidd însuşi, invitat să răspundă obiecţiilor aduse articolului său. Cum niciunul dintre intervenienţi – cu excepţia lui Hans Walter Gabler – nu l-a contestat, Kidd profită din plin de şansa oferită pentru a-şi relua atacurile. De data aceasta, sub forma unei ficţiuni viitorologice în care un personaj din anul 2088, profesoara Futura, îşi asumă misiunea de a analiza ce s-a scris în „Documentele alese ale Războaielor Joyce" („Selected Papers of the Joyce Wars"). Primul lucru pe care l-ar constata ar fi că documentele sunt „incomplete, contradictorii, predispuse la erori, arhaice din punct de vedere stilistic şi oarecum comice" (Updike et al., 6/12). Proza imaginativ-polemică a lui Kidd are, firește, rolul de a consolida punctele de vedere ale lui John Updike şi Robert Martin Adams.

Totodată, Kidd aduce, în această manieră indirectă, o acuzaţie fundamentală ediţiei Gabler. Editorului i se impută că a furat munca celor care i-au semnalat „erorile de execuţie", operând modificări fără a le menţiona şi fără a recunoaşte că ele au fost făcute. E vorba de semnalări care încep chiar cu interviul acordat de John Kidd lui *The Washington Post* în 2 aprilie 1985 şi care au continuat cu articolele, comunicările şi studiile dedicate chestiunii. În mod neaşteptat, Kidd-Futura îl exonerează parţial pe Richard Ellmann de învinuirile aduse de Robert Craft: marele specialist în Joyce are scuza de a fi avut la dispoziţie doar transcrierile neglijente ale Sylviei Beach şi pe cele dactilografiate transmise de Stanislaus Joyce, în principal, lui Herbert Gorman şi lui Stuart Gilbert. Totuşi,

Ellmann rămâne dator cu un aparat critic în care toate aceste inevitabile scăpări să-şi găsească o explicaţie ştiinţifică.

O altă amendare a nemiloasei profesoare Futura se referă la pretenţia lui Hans Walter Gabler că ar fi făcut o confruntare a ediţiei cu documentele originale – în ciuda faptului că în 1984, în cadrul ediţiei în trei volume, se susţinuse, negru pe alb, că sursa textului au constituit-o volumele din James Joyce Archive, care „urmau să fie verificate ulterior cu documentele originale". Nefăcând acest lucru, n-a putut nici stabili paternitatea unor modificări – îndeosebi atunci când a fost vorba de semnele de punctuaţie. John Kidd a simţit nevoia să învioreze stilistic textul punând pe seama unui *alter ego* propriile obiecţii, conştient că nu mai poate aduce nimic nou. Lucruri deja ştiute sunt reluate în alt context – singurul fapt remarcabil fiind radicalizarea tonului, care devine din ce în ce mai sarcastic.

Că presiunea pusă de John Kidd asupra lui Gabler a avut efect o dovedeşte şi faptul că acesta din urmă răspunde şi unor imputaţii care nu i-au fost făcute. Precizările lui privind diferenţa dintre „critical edition" şi „text edition" nu vizează vreo obiecţie directă, ci sunt un reflex de apărare în faţa potopului de atacuri cărora n-a ştiut să le facă faţă adecvat. Mai grav chiar, se contrazice inutil atunci când subliniază că nu a propus o ediţie a lui *Ulysses* „aşa cum a scris-o Joyce" („as Joyce wrote it"), din moment ce afirmase anterior chiar în titlul unui articol din 1979, publicat în *German Research Reports of the DFG,* pp. 25-26: „And Now: *Ulysses* as James Joyce Wrote It: Working on a Critical Edition". Mai mult, sintagma figurează în *Postfaţa* ediţiei Garland şi mai apare o dată în intervenţia sa de la conferinţa din iunie 1988 de la Veneţia.

Tot un reflex supradimensionat de apărare îl constituie, în opinia duoului Futura/Kidd, faptul că editorul n-a mai pomenit cele aproximativ două mii de erori menţionate în *The New York Review of Books*, reţinând doar cincisprezece. Kidd vede în această negare a evidenţei refuzul lui Gabler de a admite că, pur şi simplu, a acţionat arbitrar, fără să poată invoca probe aflate în manuscrise. În schimb, el a luat drept literă de lege modificările din ediţia publicată în 1937, o ediţie complet „discreditată", din moment ce nu se poate spune cu precizie dacă acele corecturi au fost făcute de mâna lui Joyce ori doar „girate" de acesta. Faptul că Gabler se laudă cu adoptarea a peste o sută cincizeci de variante „dubioase" culese din ediţiile publicate în anii 1930 aruncă întregul demers în zona amatorismului iremediabil.

E uşor de imaginat ce cote ale neliniştii, enervării, jubilaţiei şi indignării au atins discuţiile purtate imediat după acest spumos schimb de replici. Numărul din 29 septembrie 1988 al lui *The New York Review of Books* pune la dispoziţia cititorilor o nouă salvă de explicaţii şi contra-explicaţii. Primul ieşit din dispozitiv este, în acest nou episod belicos, John O'Hanlon. Profesorul irlandez făcuse parte din echipa editorială care supraveghease ediţia „critică şi sinoptică", astfel încât era la curent cu desfăşurarea întregului proces de pregătire şi tipărire a cărţii. El respinge de la bun început două afirmaţii ale lui Kidd menite să arunce umbra îndoielii asupra felului în care şi-a desfăşurat activitatea echipa Gabler. Prima se referă la neconfruntarea textului cu ediţiile originale – lucru pe care, pretinde O'Hanlon, Gabler şi colaboratorii săi l-au făcut. A doua, la afirmaţia că întreaga muncă de transcriere a fost făcută la München. Potrivit lui O'Hanlon, transcrierea ciornelor timpurii şi a Manuscrisului Rosenbach s-a petrecut la Dublin.

Profesorul O'Hanlon admite, totodată, că unele dintre erorile semnalate de Kidd sunt reale, dar că felul în care le-a făcut publice – exagerând, distorsionând, ba chiar, în unele cazuri, falsificând – ar fi trebuit amendat la rândul său. Insultele adresate de Kidd sunt şi ele taxate ca nefăcând parte din discursul acceptabil în lumea oamenilor de ştiinţă. Versat în arta editării, John O'Hanlon face descrieri pline de sens ale contextelor care au favorizat apariţia multora dintre erori. Însă chiar şi atunci când greşeala este evidentă (ca în cazul substituirii lui T cu un S în numele „Thrift") profesorul găseşte nu doar o explicaţie, ci şi o scuză. Mai mult, el concluzionează filozofic: „Absolut toate procedeele, indiferent de grija cu care au fost făcute, sunt supuse greşelii umane" (Staley et al., 1988: 2/20).

Intervenţia lui O'Hanlon dezvăluie şi câteva din „secretele de fabricaţie" ale ediţiei Gabler. Astfel, şeful colectivului a avut „în grijă" cam un milion de cuvinte, cărora a trebuit să le găsească locul în imensul fagure construit în interiorul computerului. Acesta reproducea, desigur, structura romanului. Romanul a fost reconstruit, literă cu literă, pe baza manuscriselor, iar acolo unde acestea lipseau, pe baza deducţiilor: „Fiecare cuvânt separat şi fiecare semn de punctuaţie au trebuit evaluate, nu doar pentru a vedea dacă corespund «în mod diplomatic» ologrufului (acolo unde exista), ci şi pentru a vedea dacă există motive de natură bibliografică sau textuală/critică pentru a fi amendate" (Staley et al., 1988: 2/20). „Lipirea istorică" s-a făcut în mod automat,

de către computer, şi ea e cea care a generat cele cinci mii de corectări cunoscute.

Concluzia lui O'Hanlon e, la prima vedere, paradoxală, ba chiar şocantă: şi anume, că, la nivelul principiului de editare, corectările sunt irelevante! La un studiu atent, trebuie să admitem că într-un context nou, cum e cel al editării computerizate a textelor, trebuie regândite şi teoriile şi practica propriu-zise ale editării. Chiar dacă, dintr-un anumit unghi, pare a fi vorba de procedeul *deus ex machina* aplicat unei realităţi metafizice, există o anumită consistenţă logică în aceste afirmaţii. Dacă luăm cuvintele în sensul lor propriu, constatăm că Hans Walter Gabler nu şi-a propus niciodată să ofere o ediţie corectată, ci una *sinoptică şi critică.* El a explicat, după cum ştim, că ediţia din 1986 a fost descrisă drept „corectată" prin voinţa editurii şi a proprietarilor de drepturi asupra textului. Cele cinci mii de corecturi pot fi aşadar privite drept un *produs secundar* al ediţiei din 1984, un efect colateral al intruziunii tehnologicului şi administrativului în teritoriul arendat până atunci exclusiv umanului.

Printr-o mişcare de condei subtilă, O'Hanlon consideră că acuzaţiile potrivit cărora ne-am afla în faţa unui act premeditat al celor interesaţi de prelungirea copyright-ului n-au niciun fundament. Dacă prima parte a afirmaţiilor sale poate fi luată în calcul, fie şi ca ipoteză de lucru, cea de-a doua e hilară. Întregul context premergător demarării muncii echipei Gabler indică nu doar un interes, ci şi o precipitare tocmai în sensul scoaterii pe piaţă a unei *ediţii noi* a romanului, în stare să înlocuiască toate celelalte variante aflate pe piaţă. Chiar dacă nu a fost vorba de o conspiraţia a Society of Authors, e limpede că ediţia Gabler a creat în mod ideal condiţiile ca the Estate of James Joyce să poate beneficia pentru un alt lung interval de timp de veniturile generate prin vânzarea cărţii.

Apărându-l în pătimaş – chiar excesiv – pe Gabler, O'Hanlon ridică însă şi o chestiune deosebit de sensibilă: cât de departe trebuie împinsă acribia în determinarea formulei ideale a unui text? Răspunsul natural e: cât se poate de departe. În practică, e posibil însă ca eforturile gigantice să producă rezultate insignifiante ori chiar ridicole. Cazul Thrift/Shrift reprezintă un astfel de exemplu, în care încăpăţânarea unui critic a dus la o bătălie al cărei deznodământ nici n-a îmbogăţit, nici n-a sărăcit domeniul de cunoaştere ideatică al romanului. În varianta Thrift, textul ar fi fost mai apropiat de intenţiile autorului – deşi e greu de spus care e intenţionalitatea în cazul de faţă, dat fiind că Joyce a preluat *tel quel* o informaţie de presă –, dar efectul asupra cititorului rămâne imposibil de cuantificat.

Nici din alte două exemple de transcriere (una referitoare la dubletul onomastic Conolly/Connolly, cealaltă la corectitudinea cuvintelor de origine gaelică) John Kidd nu iese prea bine. Însă de-a dreptul prost iese din controversa iscată de (in)existenţa cărţii poştale a lui Claud Sykes. În cele din urmă s-a constatat că ea exista, dar avea cu totul alt conţinut decât cel descris de Kidd. Ea indica două modificări ale textului (operate în toate ediţiile, inclusiv în cea din 1984, a lui Gabler), dar niciuna nu se referea la schimbarea lui „on" cu „over". Mai mult, Kidd confundase nişte notaţii editoriale ale lui Danis Rose cu intenţiile lui Joyce. Gabler îl acuză de „însuşirea clandestină a unei piese fragmentare" şi de „iresponsabila greşeală de înţelegere a acesteia" (Staley et al., 1988: 4/20). Dacă lucrurile au stat cu adevărat astfel înseamnă că planul lui Kidd de a ataca ediţia Gabler exista încă de la vizita făcută acestuia la München.

John O'Hanlon demontează şi acuzaţiile aduse celor doi mari specialişti în opera lui Joyce, Hugh Kenner şi Richard Ellmann. Descriindu-i drept „jucători" în complicatul scenariu, Kidd le ia dreptul de a se exprima public la adresa unui proiect în care fuseseră implicaţi personal. Or, faptul că au avut acces nemijlocit (şi chiar au participat cu unele sfaturi) la marele proiect nu-i împiedică în niciun fel să-şi exprime public opiniile pozitive. Cu atât mai mult cu cât Kidd le citează pe cele în care-şi exprimă rezervele. Dublul standard aplicat preopinenţilor nu şi le aplică şi sieşi, sugerând că, în cazul altora e vorba despre subiectivitatea unor oameni interesaţi material, iar într-al lui, despre obiectivitate ştiinţifică absolută.

Acesta este punctul în care John Kidd a pierdut, de fapt, bătălia: în încrâncenarea de a avea dreptate inclusiv în situaţii cu totul nesemnificative pentru marea mizăaflată în joc. În loc să rămână în spaţiul exemplelor concrete, unde găsise soluţii admirabile, el a extins domeniul luptei la răfuiala cu persoane şi instituţii. A vrut să fie singurul războinic viu într-o luptă cu fantoşele. Discreditarea adversarilor (inclusiv prin jocuri de cuvinte nedemne de o confruntare academică) reprezintă o abdicare de la principiile dialogului şi ale onestităţii profesionale. Mai grav, John Kidd a profitat de moartea lui Richard Ellmann (survenită pe 13 mai 1987) pentru a-şi consolida propria poziţie în raport cu adversarii. Pare destul de plauzibil ca Ellmann să-şi fi reconsiderat parţial opinia despre ediţia Gabler în urma atacurilor declanşate în 1986, dar nu într-atât încât să vireze cu o sută optzeci de grade. De altfel, tot ce a putut smulge de la el Kidd a fost substituirea exclamaţiei iniţiale, „stunning" („uimitor"), printr-un mai moderat „I'm approbatory"…

Celelalte exemple evocate pe parcursul polemicii sunt calificate de O'Hanlon drept „diferenţe de opinie", şi nu erori propriu-zise. În opinia sa, ediţia Gabler e o realizare remarcabilă, în deplină consonanţă cu eforturile de o viaţă ale lui James Joyce însuşi de a reduce numărul erorilor tipografice din diverse reimprimări ale romanului: „Acel «bon à tirer» de pe ultimele corecturi ale lui *Ulysses* nu a însemnat în niciun fel acceptarea textului ca atare, ci doar faptul că a încheiat corecturile şi nu putea să mai întârzie să le dea tipografilor" (Staley et al., 1988: 6/20). O nuanţare logică, susţinută de argumente concrete. Ea aduce în memorie scrisoarea încărcată de suferinţe a lui Joyce adresată lui Harriet Weaver, în care deplânge mulţimea erorilor tipografice, dar ne reaminteşte şi de scuzele tipografilor şi de „începutul de erată" ataşat ulterior cărţii.

Polemist redutabil, O'Hanlon ştie să dozeze efectele, demantelând strategia de atac a lui Kidd. Nu fără o anumită perfidie, a păstrat pentru final o informaţie menită să arunce o lumină întru totul negativă a motivaţiilor lui Kidd, dincolo de cele ştiinţifice. Intenţiile sale n-ar fi nici pe departe atât de imaculate. Cererea imperativă din finalul articolului „The Scandal of Ulysses" de încetare a distribuirii ediţiei „corectate" Gabler e contrapusă unui anunţ tipărit în *James Joyce Quarterly* (Spring, 1988), sub semnătura lui Thomas Staley. Potrivit acestuia, John Kidd semnase un contract pentru o ediţie limitată (două sute de exemplare) a lui *Ulysses*, îngrijită de el. Mai mult, ediţia s-ar fi aflat în stadiu de paginare…

Lăsând deoparte segmentul fals-liric din finalul articolului, prin care textul lui Kidd e expediat în categoria „jurnalismului deocheat" („gutter journalism"), trebuie recunoscută măiestria şi inteligenţa nemiloasă prin care O'Hanlon a anulat, unul câte unul, argumentele lui Kidd. I-a fost uşor lui Gabler însuşi să adauge apoi câteva vreascuri focului încins. Şi încă mai uşor lui Thomas F. Staley să-şi arate indignarea în faţa cererii lui Kidd de a se reveni la ediţia din 1961. Însă, ca şi în numărul anterior al revistei newyorkeze, ultimul cuvânt îi revine tot lui John Kidd. Într-un spaţiu mai amplu decât al celorlalţi trei preopinenţi la un loc, Kidd identifică principalul pericol. Şi anume, textul lui John O'Hanlon, a cărui pană ascuţită îi străpunsese în câteva locuri platoşa. Supraantrenat (între timp, Kidd scrisese alte două scrisori redacţiei *Times Literary Supplement*, în 22 iulie şi 19 august), el consideră inutil să aducă argumente noi, mulţumindu-se cu prezentarea celor vechi dintr-un unghi diferit. Parcurgerea textului devine, din acest motiv,

plictisitoare, în ciuda stilului alert şi a unei vigori polemice remarcabile.

Privit de la oarecare distanţă în spaţiu şi timp, întregul spectacol e mai mult unul al orgoliilor şi al dorinţelor de a avea, cu orice preţ, dreptate. Odată cu luna septembrie 1988, se intră în etapa *meta-textuală* a conflictului. Referinţele la Joyce şi la *Ulysses* sunt din ce în ce mai rare, fiind înlocuite de schimburi alerte de epistole autocentrate, pe alocuri strălucite stilistic, dar care nu mai aduc nimic esenţial în bătălia privind obiectul iniţial al disputei. Răfuiala savanţilor ia aspectul unei încăierări în care regulile şi buna-credinţă nu mai au nicio trecere. Primordială e dorinţa de a aplica lovituri mortale adversarului (ca atunci când John Kidd someză familia Dalton, moştenitorii editorului, să retragă fişele de lucru împrumutate lui Gabler şi să le depoziteze la SUNY-Buffalo, unde se aflau şi alte documente ale acestuia…).

Ceea ce părea să înceapă sub semnul respectului măcar pentru premisele teoretice ale discuţiei eşuează în acuzaţii la limita grobianismului: iritat de frecventele apeluri ale lui Gabler la grundul teoretic preexistent muncii propriu-zise la ediţie, Kidd îi declară ritos că nu-i „împărtăşeşte dragostea faţă de teoretizări obscure”. Şi încă mai grav, „ediţia lui cade sub nivelul standardelor academice obişnuite, fie ele din America, Anglia sau Germania” (Staley et al., 1988: 16/20). Orice discuţie ar fi trebuit să înceteze odată cu această lovitură sub centură. Faptul că Gabler nu îi recunoaşte meritele alimentează în Kidd un mecanism al resentimentului care depăşeşte limitele firescului. Contestatarul se citează pe sine copios, trimiţând la texte deja publicate, cu speranţa că Gabler va ceda, admiţându-şi incompetenţa.

John Kidd a înţeles foarte bine avantajele mutării polemicii în spaţiul „presei populare”. Bine echipat pentru administrarea loviturilor apăsate şi frecvente, beneficiind şi de sprijinul celor mai prestigioase reviste culturale „generaliste” ale momentului (*The New York Review of Books* şi *Times Literary Supplement*), el a adoptat strategiile unui veritabil război de hărţuire. Spre deosebire de publicaţiile academice, lente ca ritm de apariţie şi greoaie în limbaj, Kidd a reuşit să-şi fructifice talentul literar evident şi încăpăţânarea de a reveni la aceleaşi şi aceleaşi exemple până când cititorul avea să fie convins de veridicitatea lor. Expresivitatea literară a determinat ca în situaţiile când se ajungea la argumentarea de tip „cuvântul meu contra cuvântului tău”, Kidd să-şi adjudece de fiecare dată victoria.

Dincolo de aceste aspecte lipsite de eleganţă, discursul lui Kidd seduce prin bogăţia referinţelor şi enciclopedismul de

necontestat. El nu e doar agresiv, ci şi flamboaiant, nu e numai competent, ci şi expresiv. Kidd reprezintă o specie anume de cititor, rară şi insistentă, care face mândria ariei lor de expertiză. Fanatic în convingerile sale, Kidd n-ar fi ezitat să-l contrazică pe Joyce însuşi, trimiţându-l la şcoală şi predându-i lecţii docte de gramatică şi punctuaţie. Kidd era fascinat de posibilităţile ameliorării textuale, nu de expresivitatea infinită a cuvintelor. Într-o lume de alchimişti, ar fi fost capabil să strice imensa plăcere de a visa a acestora, obligându-i să înveţe propriul său tabel cu substanţe chimice. Sever în atitudine şi în ton, nu e un om al dialogului, în ciuda faptului că intră cu uşurinţă în vorbă şi dovedeşte o imensă plăcere de a comunica. Dar, cum spuneam, el nu conversează, ci psalmodiază. Nu stă niciodată la acelaşi nivel cu preopinentul, ci se caţără cu agilitate în amvon. Mi-e greu să spun care dintre personajele lui Joyce i-au fost apropiate. M-aş aventura să ghicesc totuşi că simpatiile sale se îndreptau spre Buck Mulligan. Dacă nu cumva e chiar un avatar înarmat cu lupă şi pistol al acestuia.

Atotprezenţa lui John Kidd pe parcursul polemicii – firească, de altfel – e totuşi excesivă. Lucrul devine evident atunci când Hugh Kenner şi Walton A. Litz informează că cititorilor lui *The New York Review of Books* li s-a interzis accesul la „un document fundamental al controversei” (Kenner, 1988: 1/2). E vorba de intervenţia lui Michael Groden, care avusese un rol cât se poate de relevant în naşterea ediţiei (fusese asistentul Comitetului academic consultativ). Acesta trimisese o scrisoare în care demontase, pas cu pas, afirmaţiile lui Kidd. Răspunsul redacţiei a fost, în cel mai bun caz, părtinitor. Nepublicarea scrisorii s-ar fi datorat lungimii ei, dar şi faptului că o parte din conţinut fusese deja comentat în alte intervenţii. Niciuna din obiecţii nu stă în picioare, mai ales că lungimea intervenţiilor lui Kidd fusese covârşitoare faţă de a celorlalţi participanţi luaţi la un loc.

Redacţia sugerează un compromis: şi anume, ca Michael Groden să propună o versiune prescurtată a articolului. Lucru pe care acesta refuză să-l facă. Se intrase, oricum, într-un unghi mort, în care niciuna din părţi nu era dispusă să cedeze fie şi un milimetru din ceea ce considera a fi *adevărul ultim*. Confruntarea continuă totuşi în numărul din 8 decembrie 1988 al lui *The New York Review of Books*, cu articolul lui Charles Rossman, de la University of Texas at Austin, membru proeminent al grupului care edita *James Joyce Quarterly*. Unghiul de abordare se schimbă fundamental. Nu mai e vorba de scăpări tipografice şi „erori de execuţie”, ci de principii. Pornind de la setul de treizeci şi patru de scrisori achiziţionate de University of Tulsa ce cuprindeau schimbul epistolar dintre

Hans Walter Gabler, consilierii academici şi împuternicitul Peter du Sautoy, Charles Rossman aduce la lumină spectacolul neştiut al „controversei interne" declanşată în 1981. Cuvintele-cheie alcătuiesc un univers paralel, ce nu pare a avea prea mult de-a face cu literatura: „Bani, legea dreptului de proprietate, ideologie critică, putere a voinţei". În spatele cărţii ce trona în vitrinele librăriei se afla aşadar un câmp de bătălie necruţător, nutrit de interese divergente şi de viziuni ce păreau incompatibile.

Implicarea lui Hans Walter Gabler în crearea unei ediţii ireproşabile a lui *Ulysses* nu era nouă. Îl regăsim, în 1973, alături de alţi zece specialişti, membru într-un „Committee on the Text of 'Ulysses'" ce-şi propunea eradicarea erorilor tipografice şi a impreciziilor editoriale. Cu toate acestea, neîncrederea în el a subzistat chiar şi atunci când a făcut dovada dedicaţiei profunde şi durabile în proiectul pe care inşi în aparenţă mai entuziaşti (şi mai bine echipaţi teoretic) l-au abandonat. Trecând în revistă încercările istorice de a „îmbunătăţi" romanul, Rossman subliniază noutatea adusă de Gabler. Şi anume, renunţarea la demersurile tradiţionale de a corecta cartea, în favoarea *reconstruirii* acesteia. Ideea de şantier, de dezmembrare totală a maşinăriei şi de remontare a pieselor în conformitate cu intenţiile „proiectantului" descrie cât se poate de bine demersul lui Gabler. În această perspectivă, rolul carcasei era atribuit Manuscrisului Rosenbach, modelat de autor cu propria mână.

Potrivit lui Rossman, tensiunile acute dintre cei implicaţi în ediţia Garland au devenit sesizabile abia la începutul lui 1981, adică la aproape patru ani după demararea proiectului. Atunci, Gaskell şi Hart şi-au arătat nemulţumirea faţă de capitolul *Lestrygonians*, pe care Gabler îl publicase, ca pe un „prototip" editorial, în iunie 1979, ca material ilustrativ al conferinţei Joyce de la Zürich. Atunci a devenit publică, pentru prima oară, ideea „versiunii reconstruite ipotetic" a ediţiei. Iar la scurtă vreme a apărut şi disidenţa consilierilor citaţi mai sus. Richard Ellmann se alătură mai târziu grupului de nemulţumiţi. E de remarcat că în prima fază neînţelegerile s-au putut rezolva prin dialog direct, aşa cum a fost şi cel din 21 septembrie 1981, de la Trinity College, Cambridge. Ba chiar se spera, după opinia lui Ellmann dintr-o scrisoare către du Sautoy, că şansele amplificării animozităţilor erau mici, dată fiind deschiderea şi spiritul de cooperare ale lui Gabler.

În realitate, situaţia atinsese un punct critic. Corespondenţa între cei implicaţi indică premisele unui conflict de cu totul altă natură decât cel pur ştiinţific: bătălia reală avea să fie aceea pentru putere. Cu alte cuvinte, cine

anume se instituia în factor decizional în cazul disensiunilor între consilierii ştiinţifici şi editură. Constatând că Gabler nu era interesat să-şi asume rolul de „editor general", adică mai-mare peste echipa „ediţiei critice şi sinoptice", lucrurile se calmează. Întâlnirea de la Cambridge a fost necesară pentru ca grupul consilierilor şi reprezentanţii comerciali ai urmaşilor lui Joyce să fie siguri că nu vor scăpa frâiele din mână. Proiectul ajunsese atunci la al cincilea capitol al romanului. Mai urmau să fie trecute alte treisprezece obstacole, fiecare dintre ele pândite de ochii nemiloşi ai consilierilor. Aceştia nu vedeau o incompatibilitate între ambiţia lor de a fi simultan şi arbitri, şi jucători.

Nu e de mirare că în ianuarie 1983 conflictul s-a reluat, fără vreun avertisment prealabil. De data aceea, termenii confruntării au fost tehnici. Neînţelegerile se refereau strict la opţiuni textuale diferite, la lecţiuni şi – aproape inevitabil – la dubiile privind stăpânirea limbii engleze de către Gabler. Potrivit lui Ellmann, această vulnerabilitate ar fi explicat „rateurile" semnalate într-o scrisoare către Gaskell. Fără să dea un exemplu concret, Ellmann îi comunică acelaşi lucru lui Hart: „Din păcate, nu are un control nativ al englezei, în ciuda inteligenţei lui remarcabile şi, din acest motiv, face alegeri greşite, datorate, cred, unui simţ al nuanţelor deficitar" (Rossman, 1988a: 55). E a doua oară când Gabler e lovit sub centură pe criteriul lingvistic. După ce Kidd demonstrase că e nul în materie de gaelică, mai urma să se demonstreze că nici germana lui nu era suficient de bună…

Cuplul Gaskell-Hart se radicalizează şi, pornind de la unele dezacorduri privind editarea capitolului *Nausicaa*, ajung chiar să ameninţe că părăsesc echipa de consilieri. Peter du Sautoy, informat asupra a ceea ce Charles Rossman numeşte „apropierea furtunii", intră în alertă şi subliniază – pe lângă necesarul element de „creativitate proaspătă" şi dezideratul niciodată menţionat public, dar care a constituit axa în jurul căreia s-a clădit întreg proiectul: „Perspectiva unei ediţii suficient de diferite faţă de ediţiile anterioare pentru a justifica reînnoirea copyright-ului" (Rossman, 1988a: 55). Tema fusese amorsată de critic în urmă cu câteva luni, în septembrie 1988, în scrisoarea către redacţie „Editing *Ulysses*", din *Times Literary Supplement.* În felul acesta, multe dintre secretele şi înţelegerile ascunse ale demersului încep să fie percepute într-o lumină cu totul diferită.

Întâlnirea asociaţilor de ieri, deveniţi între timp adversari, are loc în 4 iunie 1983, la Oxford. Hans Walter Gabler, Philip Gaskell, Clive Hart şi Richard Ellmann stau faţă în faţă, dar nu reuşesc decât să înrăutăţească situaţia. Ellmann îl vede drept

principal vinovat pe Gabler – ceea ce explică şi schimbarea lui ulterioară de poziţie în raport cu ediţiile din 1984 şi 1986. Tonul scrisorii adresate de Ellmann lui Gabler – şi reprodusă în întregime în articolul lui Rossman – nu lasă niciun dubiu asupra faptului că, deşi aparent relaţia lor nu se deteriorase, marele biograf al lui Joyce făcuse o cotitură decisivă şi că sprijinul acordat în continuare ediţiei nu i se mai datora lui Gabler. E un text în care ameninţările, ultimatumurile şi şantajul emoţional-intelectual abundă. Nu lipsesc nici loviturile sub centură (menţionarea, parcă în treacăt, a deja invocatelor „probleme de nedepăşit chiar şi pentru un vorbitor nativ de engleză") şi invitaţia discretă de a-şi regândi locul în cadrul proiectului. Ellmann evocă, profesoral şi fals compătimitor, „limitările de un fel sau altul" la care e supus orice editor.

Scrisoarea dezvăluie, dincolo de orice dubiu, subordonarea totală a muncii editoriale unor interese ce n-aveau de-a face absolut deloc cu „dezbaterile ştiinţifice" şi „principiile" de editare (evocarea de către Ellmann a unei discuţii cu Fredson Bowers are, în acest context, un aer de umor involuntar!). Charles Rossman identifică intervalul dintre 5 mai şi 4 iunie 1983 drept cel în care se produsese o veritabilă „lovitură de stat". Profitând de disensiunile dintre oamenii de ştiinţă implicaţi în proiect, Aşezământul Joyce şi-a arogat dreptul de control absolut asupra textului final. Aşa-numitul „imprimatur" al consiliului consultativ era complet lipsit de valoare – fie ea juridică sau academică. Deţinătorii dreptului de proprietate nu aveau niciun scrupul: erau decişi să-şi ducă la capăt deciziile, indiferent de poziţia sau verdictul celor pe care-i învestise iniţial cu puteri depline.

Şi totuşi, după o propunere a lui Ellmann din 13 august 1983 privind reluarea activităţii consiliului consultativ, se ajunge la o reconciliere, chiar dacă vechile sentimente de amiciţie se evaporaseră. Prestigiul lui Ellmann şi abilitatea lui du Sautoy au jucat probabil un rol determinant în revenirea (e adevărat, pur formală) a lui Gaskell şi Hart, cărora li s-au adăugat A. Walton Litz şi Michael Groden în calitatea de… consultanţi ai consultanţilor. La începutul lui ianuarie 1989, Gaskell şi Hart au contrazis afirmaţiile lui Rossman, oferind o variantă relativ diferită de cea făcută publică de acesta. Într-o discuţie cu Robin Bates, Clive Hart neagă însăşi ideea de demisie, vorbind doar de *abţinerea* de a se mai implica în activităţile practice ale muncii de editare („we withdrew from participation") (Bates, 1990: 132). Parcurgerea schimbului epistolar demonstrează însă că tensiunile cu Gabler nu încetaseră, dar că grupul disident era sensibil la sugestiile

venite din partea deţinătorilor de copyright. Pentru aceştia din urmă, proiectul era gândit la scară mai amplă. Ediţia „critică şi sinoptică" trebuia să fie urmată – neapărat – de una de tiraj mare. Or, tensiunile între specialiştii implicaţi ar fi provocat daune incomensurabile. Drept urmare, orice conflict trebuia înăbuşit în faşă, înainte de a periclita interesele pe termen lung ale celor aflaţi în lojele de onoare.

Conferinţa de la Monaco (rămasă, cum am spus, fără ecouri publice consistente) a constituit, din aceste motive, un prilej de maximă îngrijorare. Nu mai era vorba de o ceartă în familie, ci de spălarea rufelor în public. Prin urmare, eforturile pentru publicarea ediţiei comerciale trebuiau înteţite. Ellmann era un adversar al tipăririi în tiraj mare, din cauza disputei cu Gabler privind pasajul „Love, yes". Deşi fusese primul – după cum ştim – care intuise existenţa rândurilor omise de toate ediţiile, în comunicarea de la Monaco susţinuse poziţia contrară, a lipsei de legitimitate a adăugirii. Gabler n-a cedat, invocând principiul pe care-şi construise cartea: nu era vorba de o ediţie aşa cum intenţiona Joyce s-o ofere cititorilor, ci de una „aşa cum a scris-o". Din păcate pentru Ellmann, la acest capitol Gabler era intratabil, aşa cum era complet opac la sugestiile lui Hart şi, încă mai violent, la imputările lui Kidd.

Dacă oscilaţiile lui Ellmann sunt explicabile, dilemele lui du Sautoy sunt inevitabile: onestitatea intelectuală îl obliga să ţină cont de acuzaţiile aduse ediţiei Garland, în timp ce dispozitivul editorial din care făcea parte îl împingea să accelereze publicarea variantei comerciale. Au prevalat, după cum era de aşteptat, interesele materiale în detrimentul considerentelor ştiinţifice. Mai mult chiar, declanşarea atacurilor contra ediţiei Gabler pare să fi grăbit procesul de tipărire a variantei de circulaţie în masă, apărută în librării pe data de 16 iunie 1986. Dar scandalul, după cum subliniază Charles Rossman, a plantat seminţele dubiului asupra muncii echipei Gabler. Random House a luat act de contestaţiile acumulate în timp şi a numit o comisie condusă de marele specialist în editări G. Thomas Tanselle, pentru a evalua meritele şi scăderile ediţiei şi a decide în cunoştinţă de cauză dacă ea mai merita să fie menţinută pe piaţă ori dacă trebuia retrasă.

E dincolo de orice dubiu că un rol decisiv în „înmormântarea" ediţiei din 1986 l-a avut documentul-bombă al lui John Kidd. E vorba de „An Inquiry into *Ulysses*: The Corrected Text", publicat în decembrie 1988 (de fapt, la începutul lui 1989) în *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Volume Eighty-Two, pp. 411-584. Textul e, într-adevăr, devastator. După o trecere în revistă a istoriei

ediţiei Garland, în care reia şi amplifică obiecţiile metodologice deja cunoscute din articolele şi replicile făcute publice în presa de mare tiraj – felul defectuos de întrebuinţare al Manuscrisului Rosenbach, forma de prezentare a secţiunii „sinoptice", subiectivitatea în introducerea amendărilor de text, de la scriere corectă la punctuaţie şi abrevieri –, Kidd oferă o lungă listă de modificări inutile şi de „erori de execuţie". Tonul e, de data aceasta, radical – un ton ce nu admite replică –, iar listele aproape infinite de situaţii greşit interpretate de Gabler sunt menite să încheie, pentru totdeauna, discuţia.

Mult amplificate şi împănate cu paranteze şi comparaţii, paragrafele articolului sunt gândite ca o demantelare, punct cu punct, a bazelor teoretice invocate de Gabler. John Kidd a citit enorm, vânând, cu sagacitatea deja bine-cunoscută, orice adiere de teorie care i-ar fi fost favorabilă. Concluzia e enunţată, de altfel, încă din primele paragrafe: „Incapacitatea de a căuta materialele nepublicate necesare editării lui Joyce, de a aduna şi analiza variantele tipărite ale operei lui, de a face trimitere în permanenţă la manuscrisele originale, în loc de facsimile, de a documenta compoziţia cărţii, începând cu ciornele iniţiale până la adăugirile finale din corecturi, şi de a oferi o motivare cuprinzătoare pentru miile de modificări făcute de Joyce cu mâna lui în texte, toate acestea fac din contribuţia lui Gabler un obstacol major în atingerea scopului propus – editarea din nou a lui *Ulysses*" (Kidd, 1988a: 412).

Pentru Kidd, păcatul originar îl constituie – aşa cum s-a tot spus – faptul că Manuscrisul Rosenbach a fost consultat într-o copie facsimilată, şi nu în original, precum şi în ideea de a stabili „nivele" („levels") ale textului, folosindu-se de un sistem de simboluri aproape imposibil de urmărit de cititorul obişnuit. Mai mult, ele sugerează că „aceleaşi documente, simultan, există şi nu există, că Joyce a revizuit sau nu aceeaşi pagină, că aceeaşi pagină de manuscris a fost şi n-a fost dată unui dactilograf" (Kidd, 1988a: 412). Nici măcar istoria corecturilor operate direct de Joyce sau alterările datorate reeditărilor succesive nu e prezentată complet, ci lacunar şi greşit. Spre deosebire de majoritatea comentatorilor care au adus laude contribuţiei computerului la realizarea ediţiei, Kidd consideră că unele dintre slăbiciunile ediţiei Gabler se datorează tocmai maşinăriei miraculoase – sau, mai precis, a introducerii în programul de editare a unor documente ce conţineau numeroase erori.

Implacabil, rând după rând, mai vechile reproşuri ale lui Kidd se adună într-un text aluvionar, o adevărată sinteză explozivă: incompetenţă teoretică, amatorism, inconsecvenţă

metodologică, incultură a editorilor, necunoaştere a idiomurilor întrebuinţate de Joyce (gaelica), lipsă de probitate profesională (folosirea facsimilelor în loc de manuscrise originale) şi multe alte incriminări făcute cu aplomb şi cu suficiente argumente pentru a nu putea fi respinse *de plano*. Cu perfidie, Kidd insinuează că soarta ediţiei din 1986 („the corrected text") e pecetluită şi, drept urmare, cele o mie de citate întrebuinţate în cursul studiului trimit la tipăritura din 1922, şi nu la aceea pe care o consideră profund nelegitimă. Sugestia subliminală e că în timp ce ediţia Gabler va dispărea, analiza amănunţită pe care i-o dedică el va supravieţui. E limpede aşadar că textul lui John Kidd se înscria într-un scenariu ce viza scoaterea de pe piaţă a ediţiei Gabler – scenariu la care Jason Epstein, pe atunci director editorial al lui Random House, pare a fi consimţit. În orice caz, ieşirea lui nemotivată din comisia care ar fi trebuit să studieze cazul e de natură să işte comentarii. O dovadă ar fi faptul că decizia de a retrage de pe piaţă ediţia „corectată" a lui Gabler a fost luată după ce textul lui Kidd îşi va fi făcut efectul. Lucrul s-a petrecut fără publicitate, cu o discreţie invers proporţională faţă de zgomotoasa lansare a ediţiei, cu aproape cinci ani în urmă.

## Conflictul se intercontinentalizează

Între iulie şi decembrie 1988, *Times Literary Supplement* a publicat unsprezece intervenţii care, privite retrospectiv, dau dimensiunea trans-continentală fără precedent a polemicii. Lucrurile sunt impresionante, dacă ţinem seama de faptul că obiectul bătăliei îl constituia ediţia ştiinţifică a unei cărţi celebre, într-adevăr, dar care nu beneficia de o popularitate de masă. În plus, era vorba despre o reeditare, şi nu despre o noutate absolută. Ea a avut însă şi cel puţin un rol pozitiv: a pus în evidenţă importanţa regândirii locului ocupat de clasici în universul postmodern, când instrumentele de lucru (computerele şi derivatele lor) au devenit parte integrantă din noua metodologie centrată pe geneza textuală. Atacurile la baionetă ale lui John Kidd au contribuit – paradoxal – la întărirea sentimentului de apartenenţă al unui întreg val de universitari şi critici de sorginte academică la o mişcare culturală importantă.

Într-o replică din *Times Literary Supplement* (octombrie 1988), după o serie de patru *punch*-uri la rând ale lui John Kidd din vara aceluiaşi an, Michael Groden îşi dă silinţa să demonteze metoda de lucru a copilului teribil. E o disecţie ce dovedeşte atenta studiere a cazului, dar şi îngrijorarea că atuurile – în primul rând, remarcabila îndemânare retorică a lui Kidd – şi-au atins ţinta. Ce frapează e simplitatea atacurilor. Kidd nu începe un război pe mai multe fronturi, ci întăreşte, prin asalturi neobosite, poziţiile deja ocupate. E un *modus operandi* păstrat pe tot parcursul anilor. Campania de denigrare e construită pe repetarea la nesfârşit a aceloraşi argumente. Kidd dezvoltase o neobosită tehnică de a vântura un set de exemple, creând astfel o morişcă zgomotoasă şi multicoloră în spatele căreia nu se afla mai nimic: „Metodele lui Kidd de a-şi impune argumentele sunt remarcabil de eficace. El prezintă câteva exemple individuale susţinând că sunt erori ale lui Gabler, face mare tămbălău că alte sute sau mii de erori similare pot fi extrapolate din probele citate şi înveşmântează exemplele şi afirmaţiile într-o retorică vioaie şi antrenantă care pune în umbră faptele şi problemele, adică, în acest caz, chestiuni academice şi teoretice complexe. În tot acest proces, el distorsionează probele pe care le prezintă, omite exemplele care i-ar şubrezi argumentaţia şi răstălmăceşte cuvintele în aşa fel încât să servească scopurilor sale. El pare să trudească la nesfârşit pentru a obţine sprijinul auditorilor mai degrabă pe baza strălucirii retorice, decât a probelor” (Groden, 1988: 1109).

Fireşte că nu totul se reduce la setul minimal de exemple invocate cu asemenea frecvenţă încât au dat până şi cititorului neutru de reviste culturale senzaţia că a pătruns în complicatul laborator joycean. Cele aproape două sute de pagini ale lui „An Inquiry into *Ulysses*: The Corrected Text” sunt dovada unei munci extenuante, competente, pline de imaginaţie şi, finalmente, utile. Faptul că multe dintre „corecturile la corectură” propuse de Kidd pot fi şi ele amendate nu diminuează meritele impetuosului cercetător. El sugerează, mai degrabă, imposibilitatea de a fixa, o dată pentru totdeauna, textul romanului, într-o formulă definitivă. Cartea lui Joyce reface simbolic (şi, de data aceasta, involuntar) parcursul şi rătăcirile eroului grec a cărui biografie exemplară e imprimată în filigranul romanului. Kidd înţelesese mai bine decât adversarii săi regula polemicii în presa de largă circulaţie: erau suficiente câteva exemple, repetate la nesfârşit, pentru a-şi impune soluţiile. Expunerea întregului catalog de erori n-ar fi folosit la nimic. Dimpotrivă, ar fi diminuat forţa de impact a acuzaţiilor. A scos la suprafaţă lista completă doar în

momentul culminant al confruntării. Atunci, asemeni unui toreador versat, a aplicat lovitura mortală.

Nu trebuie ignorat, în focul încrucişat al polemicilor, răfuielilor, compromisurilor şi cedărilor, al răsturnărilor de situaţie şi paradoxurilor, că iniţierea ediţiei Garland n-a fost întru totul inocentă. Într-o luare de poziţie din septembrie 1988, în *Times Literary Supplement*, Charles Rossman a adus argumente irefutabile privind mobilurile „mercantile" mascate de eforturile ştiinţifice de a construi un „nou *Ulysses*" – adică un vehicul care să ducă mai departe drepturile de publicare asupra cărţii. Cu un remarcabil fair-play, Rossman distinge în amalgamul de atacuri deloc inocente nota corectă. Se distanţează atât de vituperările lui Roger Shattuck şi Douglas Alden, publicate pe 10 iunie în *Times Literary Supplement*, cât şi de agresivitatea dispreţuitoare a lui Gabler şi du Sautoy. Shattuck şi Alden vorbiseră de un „travesti editorial" ce urmărea scoaterea de pe piaţă a ediţiilor concurente şi reînnoirea dreptului de proprietate pe baza ediţiei „critice şi sinoptice".

Rossman era convins de sinceritatea intenţiei lui Gabler de a da la iveală o ediţie impecabilă. Dar, în acelaşi timp, pe baza corespondenţei rămase de la Richard Ellmann, el constată că Gabler n-a spus tot adevărul. Şi cu atât mai puţin Peter du Sautoy. Dovada se găseşte în „scrisoarea crucială" din 5 mai 1983, adresată de du Sautoy lui Philip Gaskell. Ea a fost analizată pe larg în articolul lui Rossman din *The New York Review of Books*. Ce rezultă indubitabil e existenţa unui plan ferm şi a unui calendar cât se poate de strict al evenimentelor. Ţinta finală o constituiau reînnoirea copyright-ului şi tipărirea ediţiei de masă a romanului. Mai mult: „Deşi Aşezământul trebuie să ia o decizie până la 16 iunie 1986, nimic nu-l împiedică să hotărască înainte de acea dată" (Rossman, 1988: 963). Ceea ce arată, dincolo de orice dubiu, că limbajul dublu practicat de du Sautoy avea un scop precis: să abată atenţia de la intenţiile reale, „strategice", ale Aşezământului. Ceea ce nu înseamnă că nu-şi dorea şi el o ediţie cât se poate de competitivă din punct de vedere ştiinţific.

Cu acest prilej ies la lumină şi „gravele dubii" ale lui du Sautoy în privinţa „metodelor editoriale" ale lui Gabler, dar şi resemnarea filozofică în faţa evidenţei că era prea târziu pentru a se lua măsuri de îndreptare. Din păcate, între considerentele de ordin ştiinţific şi atingerea scopului evident – reînnoirea copyright-ului –, atotputernicul du Sautoy n-a ezitat nicio clipă. La rândul lui, Gabler nu avea cum să nu afle de planul în care fusese inclus. Se poate chiar afirma că întreg contextul (de la obţinerea bursei de cercetare din partea guvernului german

la oferta de publicare a editurii Garland şi la consimţământul acordat de Aşezământul James Joyce) a lucrat în favoarea sa. Intervenţia lui Rossman se încheie pe un ton solomonic, încercând să vadă nu doar defectele, ci şi meritele celor implicaţi în conflict. Admite că nu sunt ipocriţi, dar că gesturile lor sunt dictate de „scurtimea memoriei, şi chiar de reconstrucţia în favoare proprie a trecutului" (Rossman, 1988: 963). Cu alte cuvinte, vina o poartă prea fragila fibră din care s-a întrupat umanitatea…

În replica deja citată, Michael Groden îl învinuieşte pe Kidd – contestatarul impenitent al ediţiei – de urmărirea unor scopuri neonorabile, ce urmau a fi atinse prin discreditarea muncii echipei Gabler: „Kidd nu a acţionat ca un cercetător responsabil. Adevărata lui preocupare nu pare a fi, sub niciun chip, textul ediţiei Gabler; el pare mai degrabă să pună presiune asupra lui Random House pentru a o scoate din uz, astfel încât să poată pregăti el însuşi un text care să-i ia locul. În «The Scandal of *Ulysses*» el spune că, dacă Random House renunţă la textul lui Gabler, «editorii lui Joyce şi deţinătorii dreptului de proprietate vor trebui să se gândească la o nouă editare a lui *Ulysses*» şi că, beneficiind de o finanţare, «cercetarea ştiinţifică poate demara»" (Groden, 1988: 1132). Coroborate cu declaraţiile mai vechi ale lui Kidd, din *The Washington Post*, ipoteza unei încercări de a propune o nouă ediţie, prin declanşarea unor atacuri letale la adresa celei vechi, nu mai pare atât de hazardată.

„Aventura Gabler" a avut şi un efect pervers: a inhibat intenţiile celor care demaraseră munca la o nouă ediţie a lui *Ulysses* – în frunte cu John Kidd însuşi. Despre isprava din 1997 a lui Danis Rose, discutabila „Reader's Edition", a scris, cu bine-cunoscutul său aplomb, însuşi John Kidd, închizând, se pare, pentru multă vreme pofta vreunui editor de a reveni pe câmpul de luptă care, în intervalul anilor 1984-1990, a lăsat incomparabil mai multe victime decât învingători. Animozităţile din interiorul grupului lărgit însărcinat să realizeze ediţia „critică şi sinoptică" au rămas multă vreme departe de ochii publicului. Abia începând cu toamna lui 1988, prin textul lui Charles Rossman, care rezumă schimbul epistolar cauzat de „disidenţa" lui Philip Gaskell şi Clive Hart, ele au devenit publice. Evenimente precum conferinţa de la Monaco şi textele lui John Kidd au acutizat tensiunile existente, amplificând dezacordurile. Ele au condus chiar la propuneri alternative sau la cvasi-editări – rămase în faza de şantier, cu excepţia volumului de corecturi al lui Gaskell şi Hart (1989).

Un caz neobişnuit – şi prea puţin comentat – îl constituie tocmai demersul celor doi savanţi invocaţi, Gaskell şi Hart. Nemulţumirea lor faţă de munca lui Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe şi Claus Melchior n-a încetat prin revenirea din 1983 în echipa editorială. Tenace, ei şi-au urmat ideile, propunând propriile liste de modificări şi îmbunătăţiri ale romanului joycean. Sub titlul *Ulysses. A Review of Three Texts* şi subtitlul *Proposals for Alterations to the Texts of 1922, 1961, and 1984*, demersul lor e o întreprindere comparatistă, aplicată pe ediţiile considerate relevante pentru stadiile tipografice şi notorietatea lor. „Notele textuale" care alcătuiesc cartea sunt un ghid pus la îndemâna cititorului dornic să aibă acces la un text al romanului „mai apropiat de intenţiile lui Joyce din 1922 decât oferă ediţia Gabler" (Gaskell, 1989: IX). Acroşajul polemic e prezent aşadar de la bun început. Doar ediţia Gabler a fost nominalizată drept defectuoasă, deşi realitatea textuală – prezentă chiar în carte – sugerează altceva. Simpla răsfoire a volumului indică un raport net în favoarea variantei Gabler: dacă „alterările" ediţiei „Shakespeare and Company" (1922) acoperă nouăzeci şi cinci de pagini ale cărţii, ale celei de la „Random House" (1961) optzeci şi opt, propunerea de la „Garland", din 1984, se rezumă la doar nouăsprezece pagini.

S-ar putea ridica, teoretic vorbind, chestiunea diferenţelor calitative ale erorilor semnalate, respectiv, gravitatea lor. Argumentul nu stă în picioare: editorii au marcat, pur şi simplu, *toate* erorile aşa cum le-au descoperit prin parcurgerea comparativă manuscris/text a ediţiilor. În nota introductivă, autorii îşi explică demersul: el vizează modificări ale punctuaţiei şi scrierii, fără a interveni în specificitatea ediţiei. Notele au alt scop: de a protesta (sau, ca să citǎm exact, pentru a-şi exprima „nemulţumirea") împotriva ediţiei Gabler. Mai mult: în ciuda faptului că ei înşişi au avut drept sursă facsimilele (şi nu manuscrisele originale), dezacordurile nu privesc numărul relativ mic de erori identificate, ci o chestiune de metodă: felul în care „a utilizat probele şi ceea ce a considerat el necesar să fie prezentat drept text destinat lecturii". Sau, mai precis spus: „Avem doar dezacorduri mărunte cu pagina din stânga a ediţiei în trei volume din 1984; cea care ne nemulţumeşte e pagina din dreapta" (Gaskell, 1989: IX).

Tocmai astfel de precizări dau impresia căutării nodului în papură: subtitlul volumului trimite la „modificări ale textelor"/„alterations to the texts", nu la polemici privind metodologia editării. Într-o astfel de logică, se poate contesta orice, inclusiv dreptul lui Joyce de a-şi fi scris cartea în felul în

care a scris-o! În încercarea de a da consistenţă propriilor critici, coautorii stabilesc cauze – cu nivelele de argumentare corespunzătoare – care le motivează demersul. Ele merită, desigur, discutate în sine, chiar dacă nu par să aibă o legătură foarte puternică şi nici o relevanţă pe măsura ipotezelor în modificările operate în cadrul volumului (paginile 193-232). Consideraţiile critice ale lui Gaskell şi Hart se constituie mai degrabă în schiţarea unei ediţii care ar fi meritat într-adevăr să fie construită. Dar care, la rândul ei, ar fi stat pe baze la fel de discutabile ca şi acelea imputate lui Gabler…

Prima contestare se referă la „preferinţa pentru lecţiuni derivate din dovezi, de obicei manuscrise, ale primelor gânduri ale lui Joyce, oricât de puternice ar fi fost versiunile anterioare" (Gaskell, 1989: IX). Exemplele sunt contestate în numele dreptului artistului la rescriere, iar greşelile de dactilografiere sau tipărire, corectate de Gabler, sunt respinse cu un argument cel puţin straniu: şi anume, că Joyce nu le-a „amendat" şi, prin urmare, aceasta ar reprezenta o formă tacită de acceptare… Argumentul obnubilează cu totul faptul că în perioada respectivă Joyce suferea deja de o boală severă a ochilor. Faptul că nu le-a văzut, literalmente, nu înseamnă în niciun caz că le-ar fi acceptat dacă ar fi fost conştient de existenţa lor. Împrejurarea că autorul a operat, cu acele prilejuri, anumite modificări nu are nicio relevanţă: ele priveau *forma de expresie*, nu componenta strict lexicală a textului. Altfel spus, Joyce putea să fie atent la sens, fără a detecta şi scrierea greşită a unor cuvinte.

Ar fi existat o singură împrejurare în care greşelile nesancţionate de Joyce ar fi putut rămâne în text cu acordul autorului: dacă ele ar fi „generat ecouri şi antiteze în alte părţi ale textului", aşa cum pretind coautorii. Din păcate, ei nu oferă nici un singur exemplu de astfel de „ecouri şi antiteze" sau „reţeaua de interconexiuni". Din plăcerea de a-l degrada pe Gabler la postura de „secretar particular" abuziv, Gaskell şi Hart se aventurează în speculaţii ieftine, bazate pe un psihologism dubios. Concluzia lor că *Ulysses* e rezultatul unui fatalism în componenţa căruia intră şi handicapul vizual care l-a împiedicat să corecteze greşelile, dar şi excesele bahice poate fi citită doar în cheie ironică. Premisele unei discuţii serioase există mai degrabă într-o altă acuză adusă lui Gabler. Şi anume, faptul că editorul ar fi produs un text ce amalgamează „două versiuni diferite ale lui *Ulysses*, scrise de doi Joyce diferiţi şi în mare măsură incompatibili" (Gaskell, 1989: XI). Într-o astfel de perspectivă, editorul e condamnat să urmeze servil intenţiile presupuse ale autorului, chiar dacă nu există probe concludente ale voinţei clar exprimate ale acestuia.

A doua contestare majoră a ediţiei Gabler vizează „înlăturarea neregularităţilor şi erorilor chiar şi atunci când sunt atribuibile, în mod clar, autorului” (Gaskell, 1989: IX). Atacul la Gabler este încă mai dur: acum, el e văzut drept un stenodactilograf neruşinat, care-şi permite să vină în urma autorului şi să pună ordine în ortografia şi dezacordurile din pagină. Potrivit lui Gaskell şi Hart, aceasta ar reprezenta o formă de castrare a autorului, căruia i s-ar răpi libertatea exprimării – chiar dacă intra în coliziune cu legile şi regulile gramaticii. Mai grav, li se pare că Gabler operează adeseori micile operaţiuni de igienizare lexicală fără a le menţiona. În felul acesta, el îşi arogă prerogative de autor, ocupând cu forţa un teritoriu ce nu-i aparţine. Ca şi în cazul primului punct, ar fi important să cunoaştem în ce măsură e vorba despre greşeli sau despre îndepărtări voluntare de la normele oficiale. În absenţa acestor informaţii, severitatea dispreţuitoare a lui Gaskell şi Hart nu are niciun suport.

În fine, al treilea şi – potrivit autorilor – cel mai important motiv de respingere: „Adoptarea unor lecţiuni din surse, de obicei manuscrise, care nu se află în linie directă de descendenţă a textului final” (Gaskell, 1989: X). E vorba de pasaje din Manuscrisul Rosenbach şi din şpalturi în care se găsesc urme clare ale modificărilor operate de Joyce. Problema acestora ar consta în faptul că ele n-au fost utilizate ulterior în producerea cărţii. Nu ştim – de vreme ce nu le menţionează – care sunt şpalturile în chestiune. În privinţa Manuscrisului Rosenbach, istoria acestuia e deja prea bine cunoscută pentru a mai constitui un prilej de polemică. Legitimitatea lui e nealterată cel puţin în ceea ce priveşte apartenenţa şi coerenţa: e singurul manuscris ce cuprinde textul întreg – minus corecturile, modificările şi adăugirile masive din timpul procesului tipografic.

Cantonaţi într-o poziţie exclusivistă, Gaskell şi Hart nu acceptă modificările nici măcar atunci când, deşi perfect coerente, conduc la realizarea unei valori estetice superioare. Ele aparţin, conform adversarilor lui Gabler, unui *Ulysses* „nescris” şi, prin urmare, nepublicabil. Celor trei contestaţii radicale le trebuie adăugată şi respingerea teoriei pe care şi-a bazat Gabler demersul. Distincţia între „compoziţie” şi „transmitere” li se pare limitativă şi contraproductivă la nivelul „naturii fizice a obiectului tipărit”. Pentru a-şi susţine punctele de vedere, Gaskell şi Hart reiau o parte din obiecţiile altor critici, referitoare îndeosebi la punctuaţie şi punere în pagină. Contribuţia lor esenţială (dacă ea poate fi numită astfel!) vizează renunţarea la mult-citatul pasaj ce cuprinde cuvântul „love”. Şi de data aceasta, motivaţia pretinde o mare doză de

simpatie pentru demersul autorilor de a-i acorda fie şi cel mai mărunt credit.

Pentru Gaskell şi Hart, „the love passage" trebuia extirpat deoarece, deşi figura în manuscrisul Rosenbach şi a dispărut (aşa cum susţine Gabler) dintr-o scăpare („eyeskip") petrecută în timpul dactilografierii, el n-a fost prezent în dactilograma trimisă de Joyce la tipografie. Mai mult de-atât, rândurile n-au fost restaurate nici în faza şpalturilor şi nici atunci când Joyce a făcut corectura pe – faimoasele şi ele – *placards,* când a profitat de lărgimea spaţiului alb din jurul textului pentru a spori volumul romanului cu o treime. E demn de menţionat că argumentul nu e cel al lui Ellmann, citat anterior. El e doar încă una din speculaţiile prin care Gaskell şi Hart şi-au ocupat un loc de frunte în lumea căutătorilor de noduri în papură: motivul exciziei îl constituie faptul că el n-ar fi compatibil cu felul în care a fost construit, în capitolul *Cyclops*, paralelismul între Stephen Dedalus şi Leopold Bloom…

Deşi spectaculoase, articolele publicate în periodicele generaliste (*New York Times*, *Sunday Times* etc.) seamănă mai degrabă a răfuieli între persoane şi grupuri. Ele nu aduc însă informaţie relevantă în privinţa ediţiei în sine. Schimburile epistolare au importanţă doar pentru cineva dornic să cunoască reţeaua de complicităţi, rivalităţi şi interese din mediul academic. (O bună analiză a acestor aspecte poate fi găsită în cartea lui Julie Sloan Brannon, *Who Reads* Ulysses*? The Rhetoric of the Joyce Wars and the Common Reader*, 2003, îndeosebi paginile 81-144.) E de remarcat că, odată cu anul 1989, discursurile se radicalizează – ori, mai corect spus, se rigidizează – şi posibilitatea găsirii unei soluţii convenabile pentru ambele tabere e exclusă. Replicile sunt tot mai virulente, turbioane generate de ulceraţii ale unor personalităţi ce lasă impresia că-şi joacă în această polemică prestigiul şi cariera. Acuzaţiile curg nemilos, iar replicile aruncă lumini neaşteptate asupra unor fapte ce păreau limpezite.

În numărul din 19 ianuarie 1989 al lui *The New York Review of Books*, Philip Gaskell şi Clive Hart restabilesc ceea ce ei consideră a fi *adevărul* în legătură cu afirmaţia lui Charles Rossman privitoare la revenirea lor în cadrul echipei Gabler. Aşa cum anticipam, ei neagă revenirea *de facto* pe vechile poziţii, adoptând o atitudine de non-combat: n-au mai participat la întâlnirile editoriale, dar nici n-au făcut publice dezacordurile grave cu munca lui Gabler. Motivul? Onestitatea: „Fiindcă am crezut că, în ciuda dezaprobării faţă de câteva aspecte ale abordării lui Gabler, ediţia lui avea o valoare considerabilă, şi nu doream să prejudiciem receptarea ei prin expunerea publică a dubiilor noastre înainte de

publicare” (Gaskell, 1989a: 1/6). S-ar spune că trăim într-o lume de gentlemeni: Gaskell şi Hart nu s-au rezumat la abţinerea elegantă de a participa la atacurile contra ediţiei, ci au anunţat chiar o „ilustrare” a valorii acesteia în cartea aflată sub tipar, *Ulysses. A Review of Three Books*. Cât de „valoroasă” li s-a părut ediţia rezultă din prezentarea de mai sus a cărţii şi a cvasi-invectivelor din *Introducerea* volumului…

Clive Hart propune un armistiţiu, adică suspendarea ostilităţilor până la decizia luată de Random House împreună cu împuterniciţii Aşezământului. Tonul e însă cât se poate de ferm, dacă nu chiar ameninţător. Sună mai mult a interdicţie a unui oficial (de a comenta, de a lua decizii, de a acţiona în afara unei autorizaţii clare a Aşezământului) decât a opinie argumentată a unui specialist. E un cuvânt scurt, tehnic, pus de acord cu declaraţia la fel de lapidară a reprezentantei lui Society of Authors, Roma Woodnutt. Vorbind în numele Aşezământului, al deţinătorilor de copyright şi al membrilor familiei Joyce, Roma Woodnutt instituie un regim drastic de acordare a permisiunilor privind textele produse nu doar de Joyce, ci şi de membri ai familiei sale. Se aducea, în felul acesta, la cunoştinţa tuturor celor interesaţi că produsele literare (şi derivate, precum corespondenţe, însemnări ori memorii) ale „clanului celtic” aveau un stăpân – şi încă unul vigilent… E singura explicaţie a unui comunicat apărut din senin, deoarece nimeni nu pusese sub semnul îndoielii legitimitatea urmaşilor lui Joyce. Anunţul constituia însă şi o rachetă de semnalizare în direcţia lui Gabler, care trebuia să ştie că nicio modificare a lui *Ulysses* nu va trece neobservată.

Intervenţia lui Charles Rossman – foarte bine articulată, ca de obicei – pune în evidenţă contradicţiile din replica lui Gaskell, precum şi subtextul precizărilor aduse de Roma Woodnutt. Recurgând la calcule matematice, Rossman oferă o ecuaţie din care rezultă o distribuire de-a dreptul halucinantă a erorilor tipografice. Gabler opina, în perioada elaborării proiectului său, că modificările aduse ediţiilor din 1922 şi 1961 se ridică la şocantul număr de 8 000. Ulterior, el anunţă că numărul de 5 000 de corecturi vizează totalitatea ediţiilor romanului, nu doar pe cele două menţionate. La rândul lor, Gaskell şi Hart vorbesc despre 1 500-1 700 de corecturi corespunzătoare celor două ediţii-reper, plus alte 484 detectate în ediţia Gabler. În total, ar fi vorba de aproximativ 2 000 de greşeli. Diferenţa între numărul de modificări propuse de Gaskell-Hart, pe de o parte, şi Gabler, pe de alta, ar fi (dacă extragem cele aproximativ 500 de imputări aduse ediţiei din

1984) de 3 500! E o situaţie mai mult decât uimitoare, care deschide noi şi noi câmpuri de speculaţie.

De mare importanţă sunt precizările lui Rossman în legătură cu scurtul comunicat al Society of Authors. El atrage atenţia asupra scopului acesteia – şi anume, de a proteja viaţa privată şi de a asigura venituri deţinătorilor de drepturi. Precizarea vine în directă consecinţă a concluziei de maximă importanţă privind realul scop al ediţiei Gabler: „Devine tot mai evident că interesele aşezământului pot intra în conflict direct cu interesele cititorilor şi ale criticilor care doresc să aibă cel mai bun text cu putinţă al lui *Ulysses* şi acces neîngrădit la orice informaţie despre Joyce care poate ajuta la reconstituirea (şi interpretarea) intenţiilor lui Joyce" (Gaskell, 1989a: 5/6).

Distrugerea corespondenţei Luciei Joyce (la care se face aluzie în textul Romei Woodnutt) de către nepotul lui Joyce, Stephen, e doar un exemplu al puterii dobândite de urmaşi asupra înaintaşilor (Charles Rossman menţionează şi o potenţială interzicere a ultimului capitol al cărţii Brendei Maddox, dedicată Norei, apărută în 1998). Oricum – şi cu argumente greu de desfiinţat – Rossman rămâne la părerea că scopul principal urmărit de iniţiatorii ediţiei „critice şi sinoptice" a fost acela de a reînnoi dreptul de proprietate asupra romanului. Dar lucrurile rămân încurcate, în ciuda altor precizări ale Romei Woodnutt (*James Joyce Broadsheet*, nr. 27, octombrie 1988, şi *Times Literary Supplement*, 25 noiembrie 1988). Speranţa lui Rossman era că proiectata conferinţă de la Miami, din februarie 1989 (cu un titlu parodic, inspirat de un serial poliţist celebru, „Miami J'yce") va aduce aşteptata lumină. Nici vorbă de aşa ceva: în chiar zilele conferinţei, *Times Literary Supplement* lansează o cerere energică de a se declanşa o anchetă privind „acurateţea" modificărilor operate de Hans Walter Gabler. Refuzul acestuia, care a ignorat la Miami absolut toate imputările aduse, mulţumindu-se să-şi expună impasibil teoriile asupra editării de texte – indică intrarea nu doar în impas, ci şi în etapa insignifianţei şi a ignorării metodice a argumentelor.

Încrucişările de săbii mai continuă o vreme, pe ambele maluri ale Atlanticului, dar e vorba îndeobşte de replici la replici. Joyce, Gabler şi *Ulysses* trec tot mai mult în plan secund, scena fiind ocupată de nuanţări cvasi-inutile, de precizări tot mai depărtate de subiectul iniţial al discuţiilor. Polemica născută din analiza de text e surclasată de o răfuială generalizată. În numărul din 2 februarie 1989 al lui *The New York Review of Books*, Michael Groden reuşeşte performanţa de a scrie numele lui John Kidd de zece ori, al lui *Ulysses* o

dată, iar al lui Joyce niciodată! Politica nu se schimbă nici în articolul din 30 martie, din aceeaşi revistă, unde Alistair McCleery şi Hans Walter Gabler le răspund lui John Kidd şi Charles Rossman. Precizările acestora sunt însoţite, firește, de replici ale celor împricinaţi, astfel încât mai vechea imputare potrivit căreia John Kidd a beneficiat din partea revistei de un spaţiu incomparabil mai mare decât al tuturor preopinenţilor săi la un loc devine mai mult decât o certitudine.

Nici noua înfruntare nu înclină balanţa în favoarea unei grupări sau a alteia. Se poate însă observa o rafinare pronunţată a tehnicilor de atac şi apărare. Combatanţii au învăţat să-şi susţină cauza, decupând doar exemplele deja verificate, care n-au fost contrazise în confruntările anterioare. Noutăţile aflate sunt, din acest motiv, puţine, iar importanţa lor în contextul general e cu totul nesemnificativă. Se întrevede o sleire a capacităţii de argumentare, energia combatanţilor fiind alocată „diminuării daunelor". Precizările punctuale trădează neliniştea că participarea la măcel nu va rămâne fără consecinţe (în focul disputelor i se reproşează lui Gabler că a devenit profesor folosind drept argument al promovării ediţia *Ulysses*). Un aer de *sauve qui peut* domină scena, singurul luptător neobosit părând a fi John Kidd. Pe măsură ce apărătorii iniţiali ai lui Gabler părăsesc discret terenul de război – iar Gabler adoptă strategia discutării principiilor teoretice ale editării, împingând în planul îndepărtat exemplele concrete –, vocea lui John Kidd se aude tot mai sonor, mai apăsat, mai sarcastic.

Încercarea timidă a lui Alistair McCleery de a readuce discuţia în zona chestiunilor tehnice – lucru firesc, deoarece era coautorul, alături de Ian Gunn, al utilului ghid *The 'Ulysses' Pagefinder* – nu face decât să evidenţieze ridicolul pronunţat al polemicii: autorul scoţian dedica o coloană şi jumătate chestiunii lui simplu sau dublu „n" în numele Connolly/Conolly (McCleery, 1989: 43-44). De un interes sporit, din perspectiva raporturilor de forţă din interiorul grupului implicat direct sau indirect în producerea ediţiei, sunt sublinierile lui Charles Rossman. Acesta observă modificarea frapantă de accent în luarea deciziilor finale. Dacă până în octombrie 1981 răspunzători pentru tranşarea eventualelor controverse erau consilierii academici, evenimentele de la mijlocul lui 1983 au arătat că, încetul cu încetul, Gabler a devenit actorul decisiv: „Nu numai că a publicat textul pe care l-a vrut, ci şi atunci când a vrut" (McCreely, 1989: 44). Ideea iniţială a unei „cooperative" în care erau implicaţi mai mulţi factori decidenţi a pierdut teren în favoarea a ceea ce Rossman numeşte „produsul deciziei editoriale a unui singur om"

(McCleery, 1989: 44). Oricât ar suna de nefiresc, acest lucru constituie totuşi normalitatea însăşi. Normal e să accepţi de asemenea – aşa cum o afirmă şi Rossman într-o replică dată lui McCleery – că nu există ediţie perfectă, dar că e datoria tuturor să spere la ea.

Inevitabil, John Kidd încheie şi această nouă tranşă a polemicii. Elementul-surpriză (demn de episodul *Hades* al romanului *Ulysses*!) îl constituie fotografia mormântului din Mount Jerome Cemetery din Dublin al lui *Conolly* Norman – o încercare de a puncta spectaculos într-o controversă cel puţin disproporţionată. Mai mult, Kidd citează şi *The Dictionary of National Biography* (1912), din care Joyce „ar fi putut citi" despre hipermediatizatul personaj. Amuzantă până la un moment dat şi chiar impresionantă, parada de erudiţie devine contraproductivă. Nu e de mirare că una din cauzele fundamentale a îndepărtării cititorilor de literatură o constituie excesele şi aerele de cenzori nemiloşi ale criticilor academici. În loc să spună ceva relevant despre text, prea mulţi dintre ei s-au retras în spatele unei severităţi pe cât de competente, pe atât de contraproductive. Aceşti negustori de mărunţişuri pot avea dreptate atunci când deşartă tolba doldora de exemple şi contra-exemple ce-şi propun – desigur – atingerea perfecţiunii. Dar ei eşuează, cu toţii, într-un punct, din păcate, esenţial: cel al comunicării secrete dintre autor/carte şi cititor. Pentru acesta din urmă, s-ar putea ca semnificaţiile textului citit să se afle în cu totul altă parte decât în tabela de erori şi corecturi indicată de băţul sever al meşterilor rătăciţi în universul microscopic al competenţei sterile.

Ultimele confruntări între specialişti trebuie însă apreciate pentru numărul mare de informaţii de culise puse în circulaţie. Unele dintre ele – cele mai preţioase – se referă la relaţiile lui Joyce cu propriile manuscrise, dar şi cu personaje care l-au însoţit de-a lungul aventurii sale. Niciunul dintre contemporanii lui Joyce – începând cu Claud Sykes şi terminând cu Ezra Pound – n-ar fi dat (şi nici n-ar fi putut da) informaţii despre genul de amănunte în care s-au împotmolit contemporanii lui Kidd. Şi nu doar pentru că erau americani, aşa cum reiese dintr-o subliniere competent-ironică a contestatarului principal al lui Gabler… Din suma acestor mărunte imprecizii, el trage o concluzie radicală: *Ulysses. The Corrected Text*, adică travestiul din 1986 al ediţiei în trei volume din 1984, e de departe cea mai proastă ediţie a romanului tipărită vreodată…

În fine, la 1 iunie 1989 Alistair McCleery admite că în controversa „Connolly/Conolly" dreptatea se află de partea lui John Kidd. El subliniază de asemenea faptul că o mare parte a

dezbaterilor în jurul ediţiei *Ulysses* s-au desfăşurat, în mod regretabil, „sub semnul mâniei”. Ceea ce nu-l împiedică să vorbească despre „spiritul paranoic” (McCleery, 1989b: 40) al intervenţiilor lui John Kidd, care-l obligă să aducă în discuţie teme colaterale – cum ar fi propria lucrare, *The Ulysses Pagefinder*, calificată de impetuosul director al lui James Joyce Center din Boston drept produsul servil al unui zelot lipsit de distanţă critică. Nu e de mirare că McCleery subliniază contribuţia lui Kidd la crearea acelei „polarizări artificiale” care a transformat confruntarea de opinii în răfuială.

Ca pentru a-l confirma, textul lui John Kidd din acelaşi număr al revistei e un exemplu de respingere dispreţuitoare a argumentelor lui McCleery, taxat drept un novice ale cărui intervenţii sunt, în egală măsură, amatoristice şi neavenite. Singurul său atu este sprijinul unui grup de specialişti (între care A. Walton Litz şi Michael Groden) pe care John Kidd nu-i apreciază, de altfel, în mod special. Faptul că, în acest ultim episod, John Kidd îşi pune la muncă asistenţii de la Boston University pentru a verifica probitatea profesională a *Pagefinder*-ului ne plasează în zona polemicii de dragul polemicii şi al hărţuielii de dragul hărţuielii. S-a ajuns, în felul acesta, într-un punct dincolo de care discuţia nu mai merita purtată. Probabil că editorii lui *The New York Review of Books* au simţit degradarea nivelului argumentaţiilor şi au încetat să mai pună paginile la dispoziţia unor războinici ale căror cauze deveniseră tot mai vagi şi mai lipsite de interes ştiinţific.

Acest lucru e evident şi în interviul cu John Kidd publicat pe 26 mai 1986 în *The Boston Phoenix*. Regimul hiperbolic în care sunt percepute lucrurile („despre o vocală a lui Joyce se pot scrie volume întregi”) e completat de relatarea, hiperbolică şi ea, a propriilor isprăvi: ca student, Kidd se laudă că a citit *Ulysses* în doar patru zile! Într-un fel, Hans Walter Gabler a scăpat ieftin. Pornirea lui Kidd de a demonstra că toată lumea minte, că toţi sunt în eroare o dovedeşte chiar relaţia sa cu Joyce. A început să-l studieze nu pentru a se bucura de splendoarea textului, ci pentru a demonstra că *nu spune adevărul*! Disertaţia sa, centrată pe dovedirea puternicei influenţe a lui Rabelais asupra lui Joyce, s-a născut din ambiţia de a proba că „Joyce minţea atunci când spunea că nu-l citise pe Rabelais înainte de a scrie *Ulysses*” (Daniel, 1989: 12). Acuzat *doar* de superficialitate, falsă erudiţie şi incompetenţă academică, Gabler poate fi fericit prin comparaţie cu Joyce. Incapacitatea de a corecta un text nu figurează între păcatele capitale. În schimb, minciuna, da!

Dincolo de abundenţa mărturisirilor paranoic-amuzante, John Kidd e capabil şi de formulări memorabile. Chestionat dacă *Ulysses* poate fi pentru un tânăr studios o „lucrare de chintesenţă", Kidd găseşte o formulă memorabilă. Da, poate fi, cu o condiţie: „dacă eşti interesat cu adevărat de cuvinte" („if someone's really interested in words"). E una dintre judecăţile critice de profunzime, în ciuda simplităţii ei deconcertante. Ea repune în mişcare resorturile uitate ale creaţiei literare, pe drept numită cândva *arta cuvântului*. Doar foarte târziu, odată cu ideologizarea tuturor discursurilor artistice, literatura şi-a întărit capacitatea de a semnifica şi de a convinge. Multă vreme, ea s-a rezumat să fie, cu strălucire, o dezlănţuire lexicală indiferentă la conexiunile exterioare, mândră de sine, asemeni fabuloasei pene a păunului. Acest lucru vine oarecum în contradicţie cu o altă obsesie a lui Kidd, aceea de a aduna într-o carte toate lucrurile defavorabile – de la „atacurile absurde" la analizele reci – spuse de-a lungul vremii despre Joyce. El decupează însă portretul unui personaj pentru care hrana obişnuită era, obligatoriu, un amestec de materii prime alterate, greşit gătite şi catastrofal condimentate.

# Peisaj după bătălie

Începând cu 1990, analiza romanului a intrat pe mâna „specialiştilor". Limbajul şi dinamica publicării studiilor s-au modificat: ele au devenit mai rare, mai ample, mai analitice. Ceea ce nu înseamnă că adversităţile au dispărut. Revista *Studies in the Novel* (Summer, 1990, vol. 22 [2]) propune, în formule extinse, variante mai temeinic argumentate ale multora dintre poziţiile deja cunoscute. Publicaţiile academice înţeleseseră că e în avantajul lor să reia, în veşminte mai calme, vijelioasele replici din revistele literare sau din ziarele care acordaseră o neobişnuită atenţie ediţiei Gabler. În prefaţa numărului, Charles Rossman atrage atenţia asupra structurării articolelor – dinspre cele teoretice spre cele practice, grupajul încheindu-se cu o viziune istorică asupra polemicilor (studiul deja citat al lui Robin Bates) –, astfel încât să acopere întregul câmp al problematicii ivite îndeosebi după publicarea variantei din 1986, *The Corrected Text*. Fiecare dintre aceste studii ar merita prezentat şi discutat. E limpede însă că ne aflăm în faţa

unui peisaj după bătălie. Pasiunile se vor înlocuite de competenţe, iar inflamările familiare din *The New York Review of Books* şi *Times Literary Supplement* dispar în favoarea desfăşurărilor de argumente ştiinţifice.

Ele merită însă cunoscute cu prisosinţă – motiv pentru care le-am trecut la bibliografia critică a capitolului. Aşa cum merită cunoscute contribuţiile unor Paola Pugliatti (1986: 187-224; 1987: 113-140, 1989: 41-53 – acesta din urmă primind replica imediată a lui Wolfhard Steppe, 1989: 55-68), Arnold Goldman (1989: 579-588), Eyal Amiran (1990: 142-147), Patrick McGee (1990: 148-161), Ira B. Nadel (1990: 163-178), Fritz Senn (1990: 179-186), David Hayman (1990: 187-188), Michael Patrick Gillespie (1990: 216-230) sau altele, deja citate în capitolele anterioare. După propriile mărturisiri, Robin Bates a aflat de apariţia ediţiei Gabler doar odată cu articolul fulminant al lui John Kidd din *The New York Review of Books*. Ce l-a surprins a fost *răutatea* participanţilor la polemică („de ce erau atât de răi unii cu alţii”?) (Bates, 1990: 119). Pe bună dreptate, jurnalistul admira *tehnica* lui Kidd. Dar, tot pe bună dreptate, deplângea absenţa „faptelor simple”. El face şi o observaţie subtilă: şi anume, că în ciuda aparenţelor, cel care a dat tonul discuţiilor contondente şi al atacului la persoană a fost Gabler, şi nu Kidd. Jurnalistul-critic pune în evidenţă şi existenţa unui dublu standard în privinţa tratării de către Gabler a observaţiilor critice ale lui Kidd: pe de o parte, pretinde că acestea nu conţineau nimic demn de atenţie, pe de alta, le-a folosit la pregătirea ediţiei de tiraj mare din 1986.

Fiind de profesie autor de filme documentare, Bates a reuşit, într-un interviu cu Gabler şi în corespondenţa purtată cu acesta (iar ulterior, cu alţi specialişti în editare), să deschidă un nou teren de luptă din războiul pentru/contra *Ulysses*. Era însă prea târziu pentru ca flacăra să se reaprindă. Între timp, combatanţii se retrăseseră pe poziţii fortificate, obosiţi de imprevizibilul (şi, adeseori, de inconsistenţa) argumentaţiei preopinenţilor. Într-un fel, era păcat: investigaţia jurnalistică a lui Robin Bates a scos la lumină mai multe fapte concrete decât au putut fi găsite în replicile dure din paginile revistelor şi ziarelor de mare tiraj. Ca să nu mai vorbim de ceea ce a reuşit să obţină, într-o conversaţie memorabilă, de la Hugh Kenner. Pentru acesta, inamicii ediţiei Gabler – şi, pe cale de consecinţă, aliaţii lui Kidd – se recrutează din trei categorii egal de suspecte: feminiştii, şovinii şi „computerofobii”.

Merită de asemenea citată concluzia lui Bates. Semnificaţia ediţiei Gabler constă „în felul în care i-a obligat pe specialiştii în Joyce să ia în considerare detaliile editării

ştiinţifice. Acest lucru s-a întâmplat nu la publicarea cărţii (primele discuţii au abordat arareori acest subiect), ci odată cu apariţia lui John Kidd. Puţini specialişti în Joyce păreau să aibă vreo idee despre cum trebuie evaluate probele aduse de el sau obiecţiile pe care le-a ridicat. Acestea păreau să fie în afara spaţiului lor – şi chiar erau". El propune de asemenea o dublă comparaţie. Pe de o parte, între criticii literari şi astronomi, pe de alta, între savanţii textologi şi creatorii de telescoape: „Astronomii nu trebuie să ştie cum se şlefuiesc oglinzile, dar nu le-ar strica să ştie ceva optică. Şi n-ar fi rău să înţeleagă limitările telescopului pe care-l folosesc. La fel e şi în domeniul cercetării lui Joyce" (Bates, 1990: 136). Intervenţia lui Bates, un neofit al domeniului, pare a avea, în perspectivă istorică, o importanţă mai mare decât zecile, sutele de intervenţii cu aer academic şi, inevitabil, constipat şi muzeal acumulate în întregul „război de zece ani".

O ultimă etapă consistentă a polemicii se consumă în două numere ale lui *James Joyce Quarterly*, 1/1989 şi 1/1990, apărute în toamna anilor respectivi. Pe lângă articolul deja citat, al lui Peter du Sautoy („Editing 'Ulysses': A Personal Account"), volumul din 1989 conţine două studii extrem de vii. Primul, datorat cercetătoarei italiene Paola Pugliatti, reprezintă o încercare de a discuta ediţia din 1984 a lui *Ulysses* din perspectiva semnificaţiei „paginii" stângi, adică a entităţii numite „sinoptice" a cărţii. Pugliatti ridică şi o problemă fundamentală a oricărui demers de acest fel: în ce măsură inovaţia este şi o îmbunătăţire? Şirul de întrebări adresate de autoare vizează în principal chestiuni de metodologie, dar ele au o relevanţă ce depăşeşte cadrul pur academic. Ca, de pildă, problema adresantului unei astfel de ediţii: are el un profil distinct, bine precizat, ori editorul n-a fost interesat, în niciun chip, de identitatea lui cultural-intelectuală?

Încercările de a răspunde acestor întrebări dezvăluie ceea ce Pugliatti numeşte „principalele contradicţii ale opţiunii editorului" (Pugliatti, 1989: 42). E vorba, mai întâi, de faptul că destinatarul ediţiei e un cititor mai mult decât avizat („highly competent"), dar şi de faptul că acesta trebuie să aibă deplină încredere în faptul că ceea ce i se oferă e demn de încrederea lui absolută. Or, asta presupune implicarea profundă a cititorului, care se vede însă frustrat de faptul că Hans Walter Gabler şi echipa lui i-au dat acces la modificări, adică au răspuns la întrebarea *ce?*, fără a-l anunţa şi pe *de ce?* În traducere liberă, reproşul ar fi că editorul a adoptat stilul unui scamator ori al unui alchimist care a păstrat doar pentru sine secretele complicatelor sale manevre.

O altă chestiune importantă ridicată de Paola Pugliatti se referă la refuzul de a acorda sinopsisului calitatea de „text genetic”. Motivaţia e simplă: *Ulysses* al lui James Joyce nu provine din Manuscrisul Rosenbach (acesta fiind, în cel mai bun caz, varianta în haine sărbătoreşti, dar incompletă a romanului) şi, pe de altă parte, deoarece reconstruirea stadiilor de compoziţie a romanului conduce la apariţia unui „text care nu a existat niciodată” (Pugliatti, 1989: 42). Mai grav: marele lui handicap constă nu în faptul că ar fi „un text ideal” (un concept dificil de definit), ci în caracterul lui imperfect, plin de erori şi defecte. Repercusiunile sunt evidente: situaţiile provoacă iritare şi duc, în cele din urmă, la respingerea proiectului.

Paola Pugliatti are o abordare pragmatică, fiind interesată în egală măsură de rezultat, dar şi de etapele care au condus în mare măsură la un eşec previzibil. Într-o exprimare plastică, ea se întreabă dacă nu cumva „reprezentarea sinoptică n-a fost o cheltuială inutilă de spirit printr-o risipă de spaţiu” (Pugliatti, 1989: 42). Analizând un singur capitol, *Cyclops*, autoarea identifică o serie de greşeli, inadecvări, inadvertenţe, lecţiuni dubioase, inconsistenţe şi ambiguităţi care-l pot determina pe cititorul onest să pună sub semnul întrebării entuziasmul cu care a fost primită, imediat după apariţie, ediţia din 1984, de la Garland Publishing.

În răspunsul său, Wolfhard Steppe adoptă cea mai bună tehnică: în loc să conteste principiile în numele cărora Paola Pugliatti aduce câteva obiecţiuni serioase ediţiei Gabler, coboară în universul mic al exemplelor şi explicitărilor tehniciste, astfel încât, în cele din urmă, întregul spectacol sucombă într-o năclăială de intenţii, realizări şi explicaţii moralist-moralizatoare, în care cititorul neiniţiat se pierde încă de la primii paşi, ca într-o junglă tropicală. În concluzie, Steppe admite totuşi că un număr mai mare de note şi comentarii pe marginea modificărilor operate (îndeosebi cele care au creat suspiciuni din cauza folosirii facsmilelor, şi nu a manuscriselor originale) ar fi fost utile. Ediţia din 1986, radical simplificată, n-a mai permis însă niciun fel de schimbări, dincolo de cele semnalate în primii doi ani de după apariţia variantei în trei volume. În felul acesta, intrarea în arenă a lui Wolfhard Steppe are semnificaţia unui spectacol ingenios, dar petrecut după căderea cortinei.

Tot în *James Joyce Quarterly*, Michael Groden face singura analiză amănunţită (şi serioasă) a studiului publicat de John Kidd în *Papers of the Bibliographical Society of America* (textul lui Kidd a ocupat întreg spaţiul revistei). Distanţa de şase ani de la publicarea ediţiei ar fi pretins un ton mai calm şi

un simţ al relativismului mai pronunţat. N-a fost aşa. Deşi disputa privind retragerea din librării a ediţiei din 1986 de la Random House nu era încă tranşată, Groden îşi arată optimismul privind soarta cărţii. Ba chiar şi a variantei extinse, de la Garland, în ciuda opiniei lui Gavin Borden potrivit căreia ciclul istoric al ediţiei „critice şi sinoptice" se încheiase. El vedea în dizolvarea comisiei Tanselle un semn bun pentru intangibilitatea variantei din 1986. E drept că nu avusese prilejul să se informeze, aşa cum a făcut-o Robin Bates, direct de la Jason Epstein. Interviul pe care i l-a luat Bates ridică într-o oarecare măsură vălul asupra relaţiilor dintre cei împricinaţi, responsabilul de la Random House şi Tanselle, preşedintele comitetului format pentru analiza ediţiei Gabler. Decizia de a retipări ediţia din 1961, trecând în planul al doilea *The Corrected Text*, era prezentată mai degrabă drept o competiţie internă, decât o formă de represalii.

Michael Groden adoptă, cu bună ştiinţă, tactica lui Kidd: atacul frontal, menit să intimideze şi să decredibilizeze. Exemplele, cântărite la rece, nu au nici pe departe greutatea rostirii apăsate a acuzaţiilor: „Argumentele, logica şi exemplele lui Kidd sunt mult mai şubrede decât orice a reuşit să dovedească în legătură cu Gabler. Principiile teoretice ale lui Gabler sunt înţelese complet greşit şi a ignorat câteva din elementele-cheie. Nu-şi formulează niciodată poziţia teoretică pe care şi-a clădit critica; aceasta se schimbă necontenit, în funcţie de punctul de atac cel mai convenabil. Şi în tot acest timp furnizează exemplu după exemplu de pretinsă incoerenţă, fără să ne spună vreodată ce înseamnă pentru el coerenţa" (Groden, 1989: 82). În sinteză, întregul demers al lui Kidd, cu precădere referirile sale la metodologia întrebuinţată de Gabler, e calificat drept „ofuscare teoretică", iar marile sale revelaţii privind perpetuarea sau inventarea de noi erori pot fi uşor remediate printr-o muncă rutinieră de corector. Teza lui Groden e că John Kidd a interpretat drept erori, incompetenţe sau gafe soluţii ce decurg din teoria asumată de Gabler, dar pe care Kidd n-a fost capabil s-o înţeleagă.

Predictibil, John Kidd revine cu obişnuita lui facondă, speculând în favoarea sa orice eroare a adversarului. El începe prin a-l „denunţa" pe Michael Groden drept membru al comisiei editoriale şi continuă cu demantelarea, punct cu punct, a obiecţiilor acestuia. Şi totuşi, aerul de final de partidă se simte şi în replica lui Kidd. Precipitarea îl împinge la un efort de care n-ar fi fost capabil niciunul dintre adversarii săi. Deşi a avut la dispoziţie doar două săptămâni pentru a-şi expune ideile, textul său e cu o treime mai mare decât cel al lui Groden (31 de pagini al aceluia, 42 ale lui Kidd). Aşa cum s-a

întâmplat cu multe alte intervenţii de după 1988, şi aceasta are un apăsat aer de metatext. *Ulysses* (şi chiar Gabler) par a fi tot mai mult elemente de decor într-un spectacol ai cărui protagonişti recită fragmente inspirate de acesta, dar care încep să ducă o viaţă proprie. În 1990, cam tot ce era de spus despre ediţia Gabler se spusese. Confruntările – inclusiv aceea dintre Kidd şi Groden, din paginile lui *James Joyce Quarterly* – par să servească mai mult cauzei personale a autorilor, decât acelora care au prilejuit-o. Când se ajunge ca polemica să fie o etalare a cunoştinţelor de cultură generală a preopinenţilor e clar că semnalul de retragere a trupelor în cazărmi trebuie dat.

Ceea ce se şi întâmplă. Nu însă înainte ca John Kidd să peroreze emfatic despre definiţia „erorilor", despre conceptul de „text genetic", „gaelica nativă", „harfa eoliană", „rime şi raţiuni", despre „computer şi peniţă", ba chiar şi despre „transplantul de rinichi al Penelopei" etc., etc. Intenţia lui Kidd era clară: el urmărea construirea unui spectacol burlesc, a unei enciclopedii a meschinăriei şi incompetenţei adversarilor săi. Peroraţia sa se încheie pe un ton acut-sarcastic la adresa celor care au participat la producerea ediţiei din 1984 – nişte nulităţi –, strivind orice posibilitate de reconciliere: „Vor fi oare mai perspicace acei cercetători care i se vor alătura lui Gabler în studiul neobosit al *Ediţiei Sinoptice* decât a fost acesta, care, după zece ani de scris despre metoda sinoptică, încă nu e în stare să descifreze simbolurile ediţiei? Unii dintre cei care i se vor alătura lui Groden găsesc probabil teoriile lui Gabler aiuritoare, aparatul plin de greşeli şi incomplet, iar lectura finală mult îndepărtată de ceea ce Joyce mai întâi a scris, iar finalmente a intenţionat. Vor fi şi ei batjocoriţi ca ignoranţi şi confuzi? Va fi Noul Ierusalim cruţat de polemica lansată de dl Gabler şi susţinut de membrii echipei editoriale Groden, O'Hanlon, Rose şi Steppe?

Dl Groden a oferit o pipă a păcii, un calumet, nu adversarilor săi, ci prietenilor şi colaboratorilor la *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*. O vor accepta prietenii săi? Desigur. Vor accepta asigurările sale cei care au urmărit această lungă şi confuză confruntare? Cred că nu" (Kidd, 1989: 148). De dragul adevărului elementar, trebuie reamintit că polemica în jurul lui *Ulysses* n-a fost declanşată totuşi de Hans Walter Gabler, ci de John Kidd. Iar acesta a rămas neînduplecat pe poziţiile sale de respingere din ce în ce mai fermă a argumentelor echipei adverse.

Or, tocmai această inflexibilitate a pregătit drama lui John Kidd. El a rămas până la capăt prizonierul unei singure teme, urmărită tenace, maniacal, obsesiv. Calităţile sale intelectuale şi ştiinţifice sunt indiscutabile. Dar el s-a închis de viu în

cavoul propriei competenţe, înmormântându-se deodată cu uriaşa ambiţie de a-şi impune punctul de vedere, nutrit de un imens bagaj de resentimente la adresa celor pe care, în crescendo, i-a definit nu drept parteneri de dialog, ci duşmani personali. Căderea sa, ieşirea din scenă în condiţii umilitoare, sugerează mai degrabă biografia unui iluminat damnat decât aceea a unui savant de la sfârşitul veacului al XX-lea. Personaj de epopee, John Kidd binemerită un loc în galeria personajelor care, cu siguranţă, l-ar fi inspirat pe Joyce însuşi.

La o distanţă respectabilă în timp de la debutul polemicii Kidd-Gabler, Robert Spoo vorbeşte, în 1997, despre un Război de Zece Ani, caracterizat de ratarea sistematică a şanselor de comunicare între părţile beligerante. El invocă faimoasa sintagmă a lui Stephen Dedalus, „disappointed bridges"/ „poduri dezamăgite" pentru a marca eşecul comunicării în anii de apogeu ai ostilităţilor, dar şi pentru a deplânge încheierea lor în coadă de peşte. Sfârşitul logic al confruntării l-ar fi constituit apariţia ediţiei *Ulysses* în varianta Kidd – dacă nu cumva un astfel de eveniment (care nu s-a petrecut şi nici nu se va petrece vreodată) ar fi marcat reînceperea unui şir de contestaţii la fel de violente şi opace la argumente precum cel început în 1981, odată cu articolul din *Harper's* al lui Hugh Kenner, şi care a atins apogeul între 1985 şi 1990. Drept urmare, niciuna dintre formulele de încheiere a unei confruntări militare – armistiţiu, înfrângere, capitulare, cedare, predare – nu poate fi aplicată aici. Fiecare dintre cei implicaţi în măcelul lingvistic s-a retras în tranşee exact cu ideile şi argumentele cu care a intrat în arenă. Cum a reuşit un roman apărut cu peste o jumătate de veac în urmă să polarizeze în asemenea măsură minţile aşezate ale unor oameni de ştiinţă, cum de a fost posibilă anihilarea „comunităţii pluraliste" din campusurile occidentale rămâne încă un mister nedezlegat.

Mai trebuie observat un lucru: dezbaterile au rămas la un nivel decent atâta vreme cât s-au desfăşurat în mediul academic. Nici contestaţia lui John Kidd, nici simpozionul din 1985 de la Monaco n-au depăşit sfera „obiectivităţii şi a curiozităţii intelectuale" (Spoo, 1997: 109). Abia odată cu păşirea în ceea ce s-a numit „a treia naraţiune", limbajul s-a radicalizat, iar contestaţiile au vizat nu doar munca propriu-zisă de editare (aşa cum s-a întâmplat în faza a doua, prin intervenţia lui John Kidd şi prin „evaluarea" din principatul monegasc), ci şi fundamentele teoretice ale demersului. Împrejurarea e cu atât mai stranie cu cât în această etapă ostilităţile s-au dus îndeobşte în presa culturală, şi nu în cea academică.

E posibil ca închistata lume universitară să fi simţit momentul potrivit pentru a-şi rezolva propriile frustrări, lansându-se în atacuri ce depăşeau intenţiile mediului editorial. Acesta îndrăznise să propună o variantă a cărei principală însuşire era *indeterminarea*. Scoşi din spaţiul de confort al acţiunilor previzibile, ei au atacat cu violenţă bazele teoretice ale lucrării. John Kidd a profitat de nesperata libertate de mişcare şi a declanşat o hărţuială lexicală fără precedent în istoria recentă a editării de texte. Abandonarea, în ultima etapă a confruntărilor, a obiectului propriu-zis – textul ediţiei critice şi sinoptice – l-a condus la ideea falsă că ar fi vorba de un eşec. Dimpotrivă. Ediţia Gabler este o realizare de mare valoare, ale cărei imperfecţiuni îi pun cu mai multă strălucire în lumină realizările.

În 1993, ca pentru a răspunde reproşului adresat de John Kidd lui Michael Groden că nu şi-a publicat comentariile la amplul său text din 1988/1989 în locul unde apăruse, adică *The Papers of the Bibliographical Society of America,* Hans Walter Gabler a scris pentru revista menţionată un articol recapitulativ şi concluziv. În opinia lui, chestiunile cele mai importante ridicate de ediţia *Ulysses* ţin de domeniul studiului textului şi al editării. Drept urmare, atacurile lui Kidd vizau zone periferice. În ciuda acumulării de exemple, contestatarul nu reuşeşte, în opinia lui Gabler, să se ridice la înălţimea unei analize coerente şi a unei critici substanţiale. Admiţând că în câteva cazuri punctuale John Kidd are dreptate, metoda lui e calificată ca fiind fundamental incorectă: „Prin adunarea de materiale de-o eterogenitate deconcertantă, rosteşte jumătăţi de adevăruri, selectează ori suprimă probe, postulează categorii arbitrare pentru raţionamentele textual-critice sau amendări editoriale ori inventează pe baza unor preconcepţii personale. Se inflamează – ignorând răspunsul – şi ia cu bună ştiinţă (sau neînţelegând realmente) obiectul furiei sale drept ceea ce n-a fost şi n-a pretins niciodată că este” (Gabler, 1993: 88).

Această poziţie, radicalizată acum, privind importanţa grundului teoretic în actul editării fusese exprimată de Gabler cu doi-trei ani înainte, într-un text aproape programatic („Unsought Encounters” [Gabler, 1991: 152-166]). Ea pune în evidenţă diferenţa dintre demersul fundamentat ştiinţific, asumat de echipa Gabler, şi puseurile de subiectivism ale lui Kidd, prejudecăţile şi încăpăţânarea acestuia de a dovedi incompetenţa şi lipsa de onestitate a preopinenţilor. Textul lui Gabler e o demontare, punct cu punct, a atacurilor lui John Kidd. După parcurgerea a zeci şi zeci de studii dedicate încăierării iscate de ediţia Gabler, argumentele îşi pierd însă, dacă nu soliditatea, cel puţin relevanţa. Senzaţia dominantă e

aceea că te afli în faţa unui masiv muntos tocit, uşor de urcat, previzibil, lipsit de spectacolul unor peisaje seducătoare. O senzaţie cu atât mai neplăcută cu cât pietrele lucioase de azi au fost cândva versanţii abrupţi ai unui uimitor Everest.

Şi totuşi, fenomenul trebuie studiat şi înţeles. Faptul că ediţia ştiinţifică a unei cărţi a interesat vaste categorii de cititori depăşeşte simplul snobism. Lumea anglo-saxonă a dat la iveală, în ultimele decenii, nenumărate ediţii din opera unor autori de indiscutabilă valoare estetică – ba chiar autori de patrimoniu. Aproape fără excepţie, ecourile au fost modeste, nedepăşind sfera analizelor academice şi, în cel mai bun caz, a recenziilor călduţe din presa culturală. Există o probabilitate infimă ca înlănţuirea de întâmplări şi conjuncturi care au condus la crearea unui eveniment precum „scandalul *Ulysses*" să se repete. Într-un demers contrafactual, J.C.C. Mays se întreabă dacă, în cazul în care ecoul metodei de editare a lui Gabler ar fi fost aplicat altei cărţi decât *Ulysses,* interesul stârnit ar fi fost acelaşi. Şi dacă polemica ar fi avut aceeaşi intensitate în cazul în care n-ar fi existat atacul lui John Kidd. Astfel de întrebări ne trimit în zona caricaturii. Ea nu e mai mult decât o confruntare între „yankeul pragmatic" şi „teutonul sistematizator" (Mays, 1997: 3), fără consecinţe măsurabile asupra altor ediţii, aflate în curs de publicare ori ulterioare. Ceea ce a fascinat a fost spectacolul confruntării, puternic susţinut de presă. Iar când acesta n-a mai putut propune noutăţi, n-au rămas pe marginea ringului de box decât obişnuiţii chibiţi şi pariori pentru care nu contau, de fapt, prea mult nici uluitorul talent al lui John Kidd de a găsi nenumărate ace în carul cu fân, nici vizionarismul temerar al lui Hans Walter Gabler şi ambiţia de a-l substitui, prin crearea *manuscrisului continuu,* pe James Joyce din fotografiile oficiale cu James Joyce ce-şi spunea pe dibuite, rătăcind printre litere şi semne, orbecăind la propriu, colosala poveste despre un improbabil Odiseu dintr-o Itacă strălucitoare şi râncedă, mirabilă şi dubioasă.

Dar senzaţia de înfruntare nemiloasă, din care n-au lipsit atacurile sub centură şi vărsările de sânge, lasă, în cele din urmă, un gust amar. Niciunuia dintre cei doi principali eroi ai bătăliei nu părea să-i pese prea mult de Joyce. Pentru Gabler, el trebuia amendat pentru că nu s-a ridicat la înălţimea *editorială* a proiectului. Pentru Kidd, el reprezenta prilejul ideal de a croi din imperfecţiunile evidente ale autorului mantia strălucitoare a propriei infailibilităţi. Şi totuşi, acest măcel editorial-metodologic ar fi fost cu siguranţă pe placul lui Joyce. Cu eterna lui pasiune pentru corectări şi amplificări, ar fi demarat o vastă operaţiune de modificare, nuanţare, rescriere

şi adăugare de fraze şi pagini. Ar fi supradimensionat la infinit textul, creându-i o arborescenţă nebănuită de vreunul dintre martorii debutului cărţii, din îndepărtata perioadă triestină. Dar, cu siguranţă, n-ar fi ieşit din marginile plauzibilului – aşa cum au făcut-o unii dintre comentatori. Abordarea interpretativă, oriunde ar fi început ea, n-ar fi fost însă fundamental diferită de ceea ce au oferit, supralicitând isteric, Gabler şi Kidd.

Kidd-gableriada lui Joyce ar fi putut debuta cu apologia propriei încercări, după cum ar fi putut îmbrăţişa contestaţiile. Ar fi fost un excurs istoric, impersonal, abolind pasiunile, după cum ar fi fost, cu egală îndreptăţire, o sumă a exceselor şi idiosincrasiilor ce au însoţit de foarte devreme şi ediţia „critică şi sinoptică". Ar fi putut fi partizană, dar şi de-o academică frigiditate. Sau, pur şi simplu, (auto)admirativă, retorică ori recapitulativă. Ori poate descriptivă şi, totodată, dubitativă. S-ar fi lăsat fascinată de capcanele pe care singură şi le-ar fi întins, după cum ar fi putut sfârşi, epuizată, în reţeaua de simboluri grafice şi în kabbalistica sui-generis a mărcilor ce semnalează în pagină modificările, adăugirile, corectările ori comentariile. Ar fi fost, pe scurt, un hipertext joycean la care Joyce însuşi n-ar fi putut decât să viseze.

*

Războiul dus pentru nimicirea ediţiei Gabler a fost trăit, în mica lume a maniacilor manuscriselor, ciornelor şi corecturilor, ca şi când ar fi fost vorba despre o nouă incendiere a Bibliotecii din Alexandria. După o hărţuială sângeroasă de zece ani, cele trei volume tipărite de Garland Publishing păreau vestigiile unui continent scufundat. Deveniseră invizibile: nu le mai vedea şi nu le mai pomenea nimeni. Trase în 1941, zăvoarele librăriei „Shakespeare and Company" au rămas închise, şi ele, zece ani. S-au redeschis în 1951. Nu însă la adresa din rue de l'Odéon şi nu cu acelaşi nume, ci la doi paşi de Sena, cam în dreptul catedralei Notre-Dame, pe rue de la Bûcherie nr 37. Librăria se chemase „Mistral", luând ulterior – „cu sau fără binecuvântarea Sylviei Beach", cum spunea un jurnalist – numele instituţiei a cărei faimă era intactă, în ciuda intervalului scurs. „Shakespeare and Company" îşi legase prea puternic numele de membrii Generaţiei Pierdute pentru a fi uitată. Acum, tinerii din urmă cu doar două decenii erau cu toţii celebrităţi mondiale. Unul dintre americani fusese deja premiat cu Nobelul: William

Faulkner, în 1949, iar altul urma să fie, la rându-i, laureat: Hemingway, în 1954. Ca începător într-ale prozei, Faulkner trecuse pragul librăriei în 1925, fără a deveni însă un apropiat al grupului de scriitori de acolo. Dar îi văzuse la o cafea pe James Joyce şi pe amicii săi de taclale. O altă celebritate, André Gide, fusese şi el laureat al Premiului Nobel în 1947. Numele unor F. Scott Fitzgerald şi Ezra Pound erau în continuare rostite, în ciuda întâmplărilor dramatice din viaţa lor. Despre James Joyce cineva lansase informaţia simpatic-macabră că ar fi fost înmormântat în pivniţa librăriei. Într-un fel, chiar era: fără el, faima acesteia n-ar fi fost, nici pe departe, atât de puternică şi durabilă.

Dar vremurile se schimbaseră şi venise rândul altei generaţii de scriitori, la fel de zgomotoasă, dacă nu chiar mai zgomotoasă decât cea anterioară. Când vizitase Parisul, Faulkner fusese şocat să vadă excesul de „cărnuri vii" expuse privirii la Moulin Rouge. Acum, amicii lui Allen Ginsberg, care se opreau frecvent la aşa-numitul Beat Hotel de pe Rive Gauche, nu se sfiau să fie ei înşişi protagoniştii unor impromptuuri care şocau lumea. Se spune că între 1957 şi 1963 cele mai importante creaţii ale beatnik-ilor au fost create între zidurile acelei clădiri – echivalentul lui Chelsea Hotel din New York, frecventat, la începutul anilor '60, de floarea muzicală şi artistică a epocii, de la Bob Dylan la Leonard Cohen şi Janis Joplin.

Noul proprietar, George Whitman, îmbunătăţise, dacă se poate spune aşa, serviciile oferite scriitorilor: nu doar că le vindea cărţile, dar pe unii dintre ei îi găzduia cu zilele şi nopţile în încăperile labirintice ale librăriei. Printre beneficiarii ospitalităţii lui s-au numărat Allen Ginsberg, Henry Miller, Richard Wright, Lawrence Durrell, Anaïs Nin, Lawrence Ferlinghetti, William Styron, Julio Cortázar, Ray Bradbury şi mulţi alţii. Lista autorilor recenţi care şi-au legat numele de paradisul inventat de Sylvia Beach şi-al cărei succesor a fost, până nu demult, George Whitman e şi ea impresionantă: Zadie Smith, Martin Amis, Carol Ann Duffy, Paul Auster, Jonathan Safran Foer, Jonathan Lethem, Charles Simic. În 2012, Nathan Englander, câştigător al premiului PEN/Malamud şi nominalizat la Pulitzer, s-a căsătorit chiar în librărie.

Cifra neoficială a scriitorilor care au vizitat „Shakespeare and Company" se ridică la treizeci de mii. Mulţi dintre ei au fost adăpostiţi perioade mai lungi sau mai scurte. În schimbul găzduirii lucrau câteva ore pe zi ca librari, restul timpului petrecându-l citind şi scriind. După mărturia unui autor contemporan, decisivă era senzaţia de *apartenenţă* pe care ţi-o dădea librăria: „N-am scris prea mult în perioada petrecută

acolo, dar lucrul cel mai important e că m-am *simţit* scriitor”. Ethan Hawke, actor faimos, dar şi un intelectual subţire, şi-a mărturisit admiraţia faţă de localul pe care-l descoperise încă din adolescenţă, când, la şaisprezece ani, plimbându-se prin Paris, nimerise într-un spaţiu magic: „Shakespeare and Company e, dincolo de orice dubiu, librăria favorită a lui Dionisos…”.

Printre celebrităţile care *nu* ne-am aştepta să aibă vreo legătură cu lectura – şi cu atât mai puţin cu librăria „Shakespeare and Company” – s-a numărat şi Frank Sinatra. Cântăreţul era un mare iubitor de cărţi, îndeosebi de istorie, şi nu se sfia, chiar în timp ce se afla la masa de joc într-unul dintre cazinourile din Las Vegas, să le recomande crupierilor şi chelnerilor să citească „pentru a se educa”. Unuia dintre ei i-a spus că atunci când va ajunge la Paris trebuie să meargă neapărat la „Shakespeare and Company”: „Îl cunosc pe proprietar, un tip pe nume George, care trăieşte acolo cu cărţile lui…”.

George Whitman a trăit – la propriu – „cu cărţile lui” aproape o sută de ani. A murit la sfârşitul lui 2011, după o viaţă de o austeritate ieşită din comun, cultivată în numele idealurilor lui comuniste. Gătea resturile luate de la restaurante sau din piaţă şi se tundea în casă ori, mai bine zis, îşi ardea părul la flacăra lumânărilor. Purta aceleaşi haine decenii în şir, până se destrămau cu totul. Investea toţi banii în cărţi, mărindu-şi treptat afacerea: de la cămăruţa iniţială a ajuns să ocupe aproape întreaga clădire – într-o zonă inimaginabil de scumpă, ceea ce face din librărie obiectul frecvent al unor oferte de cumpărare aproape de nerefuzat. Şi totuşi George, iar astăzi fiica lui Sylvia (ce alt nume putea să-i dea?!) au refuzat şi refuză cu obstinaţie orice negociere.

În afara spiritului Sylviei Beach, pe care nu doar că l-a păstrat, ci l-a şi sporit, adăugându-i dimensiunea extrem-boemă pe care fiica pastorului din Princeton l-ar fi adorat, Whitman a aşezat la vedere două texte care îi exprimă filozofia: „Trăiţi pentru oameni” şi „Nu fiţi neprimitori cu străinii, pentru că s-ar putea să fie îngeri în travesti”. Nu sunt simple slogane, ci expresia lapidară a unui stil de viaţă. În deceniile cât şi-a dus existenţa printre cărţi (apartamentul său de la etajul clădirii era la fel de ticsit cu volume ca şi încăperile librăriei propriu-zise), George Whitman a devenit el însuşi un exponat, parte a istoriei parcă eterne a instituţiei culturale aşezate sub literele magice bătute pe frontispiciu de Sylvia Beach.

Am descoperit eu însumi librăria la începutul anilor ’90, într-o a doua vizită la Paris. Nu ştiam că legendara instituţie

continua să existe. Căutam, de fapt, teatrul La Huchette, compania care joacă fără întrerupere, de zeci şi zeci de ani, două din piesele lui Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve* şi *La leçon*. Rue de la Bûcherie se află, oarecum, în continuarea străzii Huchette şi, după ce treci de o clădire masivă, descoperi, lipită de ea, dar cu câţiva metri mai retrasă, librăria. Am pătruns, uluit şi intimidat, convins că úmbrele vechi continuă să dăinuiască. Şi chiar aşa era. Doar că acum pereţii, rafturile, cărţile purtau urmele incendiului dezlănţuit cu doar câteva zile înainte. Oficial, focul pornise de la cioturile de lumânare cu care, în zgârcenia lui proverbială, George Whitman îşi lumina apartamentul de la etajul clădirii.

Dar mai există o variantă. Lawrence Ferlinghetti, proprietar şi el de librărie – faimoasa „City Lights Books" din San Francisco –, a povestit-o în 1998, când a devenit, la 80 de ani, „Poet Laureate" al oraşului californian. Ţinuse cu acel prilej în faţa oficialităţilor, a scriitorilor şi-a sutelor de jurnalişti faimoasa cuvântare în care cerea transformarea Autostrăzii Centrale, distrusă de cutremur, într-un bulevard interzis traficului motorizat. Ideea-forţă a discursului pornea de la formula catehetică: „Cine distruge poezia unui oraş? Automobilele o distrug!", pentru a culmina cu descrierea unui Autogeddon ce trebuia împiedicat cu orice preţ. Târziu în noapte, după ce golise nenumărate pahare şi umpluse multe scrumiere, le-a spus celor prezenţi propria variantă asupra incendiului de la librăria „Shakespeare and Company": „Am bănuit imediat ce se va întâmpla. Mă odihneam pe canapeaua din camera scriitorilor rezidenţi şi, văzându-l, am tresărit. Ce zic eu «tresărit», pur şi simplu am ţâşnit în picioare. Era chiar el, aşa cum îl zărisem în 1939 în sediul vechi al librăriei, de pe rue de l'Odéon. Purta acelaşi costum verde-închis, lung, un fel de redingotă, peste care îmbrăcase o pelerină subţire, cenuşie. Avea aceeaşi privire albastră, impertinent-scăpărătoare. Părea, deopotrivă, mai bătrân şi mai tânăr. L-am urmărit cum intră, păşind apăsat, în camera din spate.

George Whitman mi-a surprins figura uluită. Mi-a spus zâmbind: «Linişteşte-te, nu e Joyce. Dar are legătură cu el. E un nebun din Boston, John Kidd. Le-a dat, mai anii trecuţi, de furcă specialiştilor din universităţi şi haimanalelor din Aşezământul Joyce». George a continuat să vorbească, dar nu-l mai ascultam. Fără să-mi dau seama, am ajuns la doi paşi în spatele uluitoarei arătări. Se oprise în faţa unui raft aproape gol – în contrast puternic cu celelalte, unde cărţile zăceau claie peste grămadă. Raftul adăpostea doar trei volume – ediţia din 1984 a lui *Ulysses*, îngrijită de Gabler. Stătea în faţa lor aproape în transă şi, cu o privire de mort, fixa cărţile. A închis

apoi ochii şi a bolborosit, minute în şir, gutural, tot soiul de cuvinte. Am simţit că mi se ridică părul pe ceafă. Sunetele erau din ce în ce mai rapide, sacadate, o răpăitură insuportabilă, până s-au transformat în urlete şi într-un fel de gemete şi blesteme animalice. Din ochi îi ţâşneau flăcări şi din colţul buzelor i se prelingeau bale verzi.

Paralizasem. Scena a durat câteva secunde – sau poate câteva milenii. Deodată, totul s-a liniştit. În tăcere, cu gesturi lente, măsurate, trădând o enormă oboseală, Kidd şi-a dat la o parte pulpana pelerinei. A scos dintr-un buzunar secret o sticlă plină cu benzină şi cu fitilul pregătit. A ridicat-o la înălţimea ochilor, care din albaştri se făcuseră violeţi. A mai privit o dată spre cele trei volume ale lui *Ulysses,* a aprins bricheta şi flăcările s-au dezlănţuit ca-n iad".

1 mai 2013 – 22 iulie 2016

# Referinţe critice


Ackroyd, Peter, 1980. *Ezra Pound*. London: Thames and Hudson.

Adams, R.M., 1974. „Hades", în Hart, Hayman, 1974.

Amiran, Etal, 1990. „Rhetoric of Stimulation and the 1984 Ulysses", in *Studies in the Novel*, Vol. 22 (2), Summer.

Ara, Angelo, Claudio Magris, 1982. *Trieste: Un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi.

Aristotel, 1965. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Bucureşti: Editura Academiei Republicii Populare Române.

Arnold, Bruce, 1991. *The Scandal of Ulysses*. *The Sensational Life of a Twentieth Century Masterpiece.* New York: St. Martin's Press.

Attridge, Derek (editor), 1990. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press.

Attridge, Derek, 2004. *James Joyce's* Ulysses*. A Casebook.* Oxford: Oxford University Press.

Attridge, Derek, 2004a. *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge.
Attridge, Derek, 2004b. *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
Aubert, Jacques, 1992 [1973]. *The Aesthetics of James Joyce.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
Babeţi, Adriana, 2013. *Amazoanele. O poveste.* Iaşi: Editura Polirom.
Bates, Robin, 1990. „Reflections on the Kidd Era", in *Studies in the Novel*, Vol. 22, No. 2, Summer.
Bates, Robin, 1997. „The Corrections Officer", in *Lingua Franca. The Review of Academic Life*, Volume 7, No. 8, October, pp. 38-46.
Beach, Sylvia, 1991 [1959]. *Shakespeare and Company.* „Introduction" by James Laughlin. Lincoln: University of Nebraska Press.
Beckett, Samuel et alii, 1972 [1929]. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work In Progress*. London: Faber and Faber.
Beja, Morris, and David Norris (editors), 1996. *Joyce in the Hibernian Metropolis.* Columbus: Ohio State University Press.
Beja, Morris, Phillip Herring, Maurice Harmon, David Norris (editors), 1990. *James Joyce. The Centennial Symposium.* Champaign: University of Illinois Press.
Bellow, Saul, 2015. *There Is Simply Too Much to Think About*. Collected Nonfiction. Edited by Benjamin Taylor. New York: Viking.
Benardete, Seth, 2009 [1991]. *The Rhetoric of Morality and Philosophy. Plato's* Gorgias *and* Phaedrus. Chicago: The University of Chicago Press.
Bénéjam, Valérie, 2006. „Molly Inside and Outside «Penelope»", in Brown, 2006.
Benstock, Bernard, 1982. *The Seventh of Joyce*. Bloomington: Indiana University Press.
Benstock, Bernard, 1986. „*Ulysses*: How Many Texts Are There In It?", in Sandulescu, Hart, 1986.
Benstock, Shari, and Bernard Benstock, 1980. *Who's He When He's at Home: A James Joyce Directory.* Champaign: University of Illinois Press.
Berkeley, George. 2008 [1799]. *An Essay Towards a New Theory of Vision*. Rockville, Maryland: Arc Manor.
Bettin, Cristina M., 2010. *Italian Jews from Emancipation to the Racial Laws*. New York: Palgrave Macmillan.

Birmingham, Kevin, 2014. *The Most Dangerous Book. The Battle for James Joyce's Ulysses*. London: Head of Zeus.
Björkman, Edwin, 1912. „Introduction" to *The Dream Play* in *Plays by August Strindberg.* Translated by Edwin Björkman. London: Duckworth & Co.
Blamires, Harry, 1996 [1966]. *The New Bloomsday Book. A Guide through* Ulysses. London and New York: Routledge.
Bloom, Harold (editor) 2009. *The Labyrinth*. Volume editor: Blake Hobby. New York: Bloom's Literary Criticism/Infobase Publishing.
Bloom, Harold, 2011. *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life.* New Haven and London: Yale University Press.
Boehme, Jakob. 2008 [1912]. *The Signature of All Things and Other Writings*. London: M. Dent. New York: E.P. Dutton. Republished by Forgotten Books.
Boheemen, Christine van, 1999. „Molly's Heavenly Body and the Economy of the Signs. The Invention of Gender in «Penelope»", in Devlin, Reizbaum, 1999.
Boheemen-Saaf, Christine van, 2004. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History. Reading, Narrative and Postcolonialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
Bollettieri Bosinelli, R.M., C. Marengo Vaglio, and Chr. van Boheemen, 1992. *The Languages of Joyce. Selected Papers from the 11th International James Joyce Symposium, Venice 12-18 June 1988*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
Booth, Wayne C., 1961. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: Chicago University Press.
Borach, Georges, 1979. „Conversations With James Joyce", în Potts, 1979.
Bosinelli, Rosa Maria Bolletieri, 1986. „Joyce the Scribe and the Right Hand Reader", in Sandulescu, Hart, 1986.
Bosinelli, Rosa, Maria Bollettieri, and Harold F. Mosher Jr. (editors), 1998. *ReJoycing. New Readings of Dubliners.* Lexington: The University Press of Kentucky.
Bosmajian, Haig, 2010. *Anita Whitney, Louis Brandeis, and the First Amendment*. Cranbury: Associated University Presses/Fairleigh Dickinson.
Bowen, Zack, 1974. *Musical Allusions in the Works of James Joyce. Early Poetry through Ulysses.* Albany: State University of New York Press.
Bowen, Zack R., 1995. *Bloom's Old Sweet Song. Essays on Joyce and Music*. Gainesville: University Press of Florida.
Bowers, Fredson, 1966 [1959]. *Textual and Literary Criticism. The Sandars Lectures in Bibliography, 1957-1959*.

Cambridge: Cambridge University Press.
Bowker, Gordon, 2011. *James Joyce. A Biography*. London: Weidenfeld & Nicolson.
Boyle, S.J., 1974, „Penelope", in Hart, Hayman, 1974.
Brannon, Julie Sloan, 2003. *Who Reads Ulysses? The Rhetoric of the Joyce Wars and the Common Reader*. New York & London: Routledge.
Brater, Enoch (editor), 1995. *The Theatrical Gamut. Notes for a Post-Beckettian Stage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
Brezianu, Andrei, 1977. *Odiseu în Atlantic*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
Brivic, Shelley, 2008. *Joyce Through Lacan and Žižek*. New York: Palgrave Macmillan.
Brooker, Joseph, 2004. *Joyce's Critics. Transitions in Reading and Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
Brown, Richard, 1985. *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
Brown, Richard, 1996. „Marilyn Monroe Reading *Ulysse*s. Goddess or Post-Cultural Cyborg?", in Kershner, 1996.
Brown, Richard (editor), 2006. *Joyce, «Penelope» and the Body.* Amsterdam-New York: Rodopi.
Brown, Susan, 2007. „The Mystery of the Fuga per Canonem Solved", in *Genetic Joyce Studies*, Issue 7 (Spring 2007), http://www.antwerpjames joycecenter.com/GJS7/GJS7brown.html
Bucci, Richard, 2003-2004. „Tanselle's «Editing Without a Copy-text»". „Genesis, Issues, Prospects", in *Studies in Bibliography,* Volume 56. Published by Bibliographical Society of the University of Virginia.
Budgen, Frank, 1972 [1934]. *James Joyce and the Making of Ulysses.* London, Oxford, Melbourne: Oxford University Press.
Burgess, Anthony. 1965. *ReJoyce*. New York and London: W.W. Norton & Company.
Burgess, Anthony, 1973. *Joysprick. An Introduction to the Language of James Joyce*. New York: A Harvest/HBJ Book.
Burgess, Anthony, 1986. „Forword: A *Finnegans Wake* Approach to *Ulysses*", in Sandulescu, Hart, 1986.
Cadbury, Bill, 2002. „Thoughts on the Necessity of Redoing the Archive", in *Genetic Joyce Studies*. Special Issue JJA (Summer 2002). Electronic version.
Campbell, Joseph. 2003 [1993]. *Mythic Worlds, Modern Words. On the Art of James Joyce.* Novato, California: New World Library.

Cheng, Vincent, L., 2002. „English Behaviour and Repression: A Call: The Tale of Two Passions", in Hampson, Davenport, 2002.
Childress, Lynn, 1995. „The Missing 'Cicones' Episode of *Ulysses*", in James Joyce Quarterly, Vol. 33, No. 1, Fall 1995. Tulsa: The University of Tulsa.
Codrescu, Andrei, 2009. *Ghid dada pentru postumani.* Traducere de Ioana Avădani. Bucureşti: Editura Curtea Veche.
Cohen, Philip (editor), 1991. *Devils and Angels. Textual Editing and Literary Theory*. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
Colum, Mary and Padraic Colum, 1958. *Our Friend James Joyce.* Garden City: Doubleday & Company.
Cope, Jackson L., 1974. „Sirens", in Hart, Hayman, 1974
Corsini, G. e Giorgio Melchiori, 1979. *Scritti italiani di James Joyce.* Milano: Mondadori.
Cotter, David, 2003. *James Joyce & the Perverse Ideal*. New York and London: Routledge.
Creasy, Matthew, 2007. „Manuscripts and Misquotations: Ulysses and Genetic Criticism", în *Joyce Studies Annual*, Volume 2007, pp. 44-66. Published by Fordham University Press.
Creasy, Matthew (editor) 2011. *Errears and Erroriboose. Joyce and Error.* Amsterdam-New York: Rodopi.
Cronin, Edward, 1985. „Citizen James Joyce: Some Possible Sources for «Cyclops»", in *Irish University Review*, Vol. 15, No. 1, Spring, 1985.
Culleton, Claire A., 1998. *„Taking the Biscuit". Narrative Cheekiness in* Dubliners, in Bosinelli, 1998.
Culleton, Claire A., 2004. *Joyce and the G-Men. J. Edgar Hoover's Manipulation of Modernism.* New York: Palgrave Macmillan.
Daniel, Missy, 1989. „John Kidd's Joyce to the World", in *The Boston Phoenix*, May 26.
Darnton, Robert, 2000. *Marele masacru al pisicii şi alte episoade din istoria culturală a Franţei*. Traducere de Raluca Ciocoiu. Iaşi: Polirom.
Davenport, Guy, 1981. *The Geography of the Imagination. Forty Essays.* San Francisco: North Point Press.
Davison, Neil. R., 1996. *James Joyce, Ulysses and the Construction of Jewish Identity. Culture, Biography and „The Jew" in Modernist Europe.* Cambridge: Cambridge University Press.
Deming, Robert E. (editor), 1970. *James Joyce: The Critical Heritage. Volume 1, 1907-27*. London and New York:

Routledge.
Derrida, Jacques, 2000. *Ulise gramofon. Două cuvinte pentru Joyce*. Traducere de Bogdan Ghiu. Bucureşti: Allfa.
Dettmar, Kevin J.H., 1996. *The Illicit Joyce of Postmodernism. Reading Against the Grain.* Madison: The University of Wisconsin Press.
Devlin, Kimberly J., and Marilyn Reizbaum, 1999. *Ulysses. En-Gendered Perspectives*. *Eighteen New Essays on the Episodes*. Columbia: University of South Carolina Press.
Doran, Sabine, 2013. *The Culture of Yellow, or The Visual Politics of Late Modernity*. New York, London: Bloomsbury Academic.
Du Sautoy, Peter, 1989. „Editing «Ulysses»: A Personal Account", in *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 1 (Fall, 1989), pp. 69-76. Published by University of Tulsa.
Duffy, Enda, 1994. *The Subaltern Ulysses.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
Duffy, Enda, 1999. „Interesting States. Birthing and the Nation in 'Oxen of the Sun'", in Devin, Reizbaum, 1999.
Dumas, Alex., 1964. *Contele de Monte-Cristo*. Traducere de Gellu Naum. Bucureşti: Editura Tineretului.
Eco, Umberto, 1992. „Joyce, Semiosis and Semiotics", in Bollettieri Bosinelli, 1992.
Edel, Leon, 1964. *The Modern Psychological Novel*. New York: Grosset & Dunlap.
Eide, Marian, 2004. *Ethical Joyce.* Cambridge: Cambridge University Press.
Ellmann, Maud, 2010. *The Nets of Modernism. Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud.* Cambridge: Cambridge University Press.
Ellmann, Richard, 1968. „Introduction", in Joyce, 1968.
Ellmann, Richard, 1972. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford University Press.
Ellmann, Richard, 1982 [1959]. *James Joyce.* Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.
Ellmann, Richard, 1984. „The Big Word in 'Ulysses'", in *The New York Review of Books*, Volume 31, Number 16, October 25.
Ellmann, Richard, 1986. „Crux in the New Edition", in Sandulescu, Hart, 1986.
Ellmann, Richard, 1987. *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett.* New York: George Braziller.
Ellmann, Richard, 1993. „Preface", in Joyce, 1993.
Epstein, E.L., 2002. „Nestor", in Hart, Hayman, 2002.
Feather, John, 1994. *Publishing, Piracy and Politics: An Historical Study of Copyright in Britain*. Los Altos:

Mansell.
Finneran, Richard J., 1996. „«That Word Known to All Men» in *Ulysses*: A Reconsideration", in *James Joyce Quarterly,* Volume 33, Number 4, 1996. Edited by The University of Tulsa.
Fitch, Noel Riley, 1983. *Sylvia Beach and the Lost Generation A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*. New York, London: W.W. Norton & Company.
Foster, R.F, 1993. *Paddy and Mr Punch. Connections in Irish and English History.* London: Allen Lane. The Penguin Press.
Frank, Joseph, 1963. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
Frank, Joseph, 1988. „Spatial Form in Modern Literature", in Hoffmann, Murphy, 1988.
Frank, Joseph, 1991. *The Idea of Spatial Form.* New Brunswick and London: Rutgers University Press.
Friedman Mevin J., 1974. „Lestrygonians", in Hart, Hayman, 1974.
Froula, Christine, 1985. „The Adventures of Ulysses", in *Yale Review*, No. 74, pp. 454-466.
Gabler, Hans Walter, 1981. „Computer-Aided Critical Edition of Ulysses", in *ALLLC (Association of Literary and Linguistic Computing), Bulletin,* Volume 8.
Gabler, Hans Walter, 1984. „Afterword", in James Joyce. *Ulysses*. *A Critical and Synoptic Edition*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
Gabler, Hans Walter, 1990. „A Response to: John Kidd, «Errors of Execution in the 1984 *Ulysses*»", in *Studies in the Novel*, Vol. 22, No. 2, Edited by The Johns Hopkins University Press, pp. 250-256.
Gabler, Hans Walter, 1991. „Unsought Encounters", in Cohen, 1991.
Gabler, Hans Walter, 1993. „What *Ulysses* Requires", in *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 87:2, June.
Gabler, Hans Walter, 1995. „Textual Criticism and Theory in Modern German Editing", in Gabler, Bornstein, Pierce, 1995.
Gabler, Hans Walter, George Bornstein, and Gillian Borland Pierce (editors), 1995. *Contemporary German Editorial Theory*. Ann Arbor: Michigan University Press.
Gabler, Hans Walter, 2002. „*The* James Joyce Archive: *A Publisher's Gift to Joyce Studies",* in *Genetic Joyce*

*Studies*, Special Issue JJA (Summer 2002), http://www.geneticjoycestudies.org
Gaskell, Philip, and Clive Hart, 1989. *Ulysses. A Review of Three Texts*. Princess Grace Irish Library 4. Gerrards Cross: Colin Smythe.
Gaskell, Philip, Peter du Sautoy, Clive Hart, and Roma Woodnutt, 1989a. „The New 'Ulysses': Unanswered Questions", in *The New York Review of Books*, Vol. XXXV, January 19 (digital edition).
Gay, Peter, 1984. *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud. Volume I. Education of the Senses*. New York, Oxford: Oxford University Press.
Gifford, Don, and Robert J. Seidman, 2008 [1974]. *Ulysses Annotated.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
Gilbert, Stuart. 1958 [1930]. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books.
Gillespie, Michael Patrick, 1986. „Why Does One Re-Read *Ulysses*?", in Sandulescu, Hart, 1986.
Gillespie, Michael Patrick, 1990. „Certitude and Circularity: The Search for Ulysses", in *Studies in the Novel*, Vol. 22 (2), pp. 216-230.
Gillespie, Michael Patrick, 2010. „An Interview with David Hayman", in *James Joyce Quarterly*, volume 47, Number 4, (Summer). Tulsa: University of Tulsa.
Givens, Seon, 1963 [1948]. *James Joyce. Two Decades of Criticism.* Augmented Edition. New York: Vanguard Press.
Glasheen, Adaline, 1974. „Calypso", in Hart, Hayman, 1974
Gogarty, Oliver St John, 1983 [1954]. *It Isn't This Time of Year at All! Further Classic Memoirs of the Golden Age Dublin. An Unpremeditated Biography.* London: Sphere Books.
Goldman, Arnold, 1989. „Joyce's Ulysses as Work in Progress: The Controversy and Its Implications", in *Journal of Modern Literature*. Volume 15, Issue 4, Spring 1989.
Goodyear, Dana, 2013. *Anything That Moves. Renegate Chefs, Fearless Eaters, and the Making of a New American Food Culture.* New York: Riverheads Books.
Gorman, Herbert S., 1924. *James Joyce. His First Forty Years*. New York: The Viking Press and B.W. Huebsch.
Groden, Michael, 1977 [2014]. *Ulysses in Progress*. Princeton: Princeton University Press.
Groden, Michael, 1985. „Foostering Over Those Changes: The New Ulysses", in *James Joyce Quarterly*, Vo. 22. No. 2, Symposium Issue (Winter), pp. 137-159).
Groden, Michael, 1988. „Editind 'Ulysses'", in *Times Literary Supplement* (London, England) Friday, October 7.

Groden, Michael, 1989, „A Response to John Kidd's «*An Inquiry Into Ulysses: The Corrected Tex*t»", in *James Joyce Quarterly*, Volume 29, No. 1, Fall, pp. 81-110. Published by the University of Tulsa.
Groden, Michael, 2001. „The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Statement and Document Descriptions", in *James Joyce Quarterly* 39.1 (Fall), University of Tulsa.
Groden, Michael, 2010. *Ulysses in Focus. Genetic, Textual, and Personal Views.* Gainsville: University Press of Florida.
Hamalian, Leon, 1974. „Nobody Knows My Name: Samuel Roth and the Underside of Modern Letters", in Journal of Modern Literature, Vol. 3, No. 4 (April, 1974), pp. 889-921. Bloomington: Indiana University Press.
Hampson, Roner, and Tony Davenport, editors. 2002. *Ford Madox Ford. A Reappraisal. International Ford Madox Ford Studies I*. Amsterdam: Rodopi.
Hansen, Jim, 2009. *Terror and Irish Modernism. The Gothic Tradition from Burke to Beckett*. Albany: State University of New York Press.
Hart, Clive, 1974. „Wandering Rocks", în Hart, Hayman, 1974.
Hart, Clive, 1986. „Art Thou Real, My Ideal?", in Sandulescu, Hart, 1986.
Hart, Clive and David Hayman, 1974. *James Joyce's* Ulysses. Critical Essays. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
Hartshorn, Peter, 1997. *James Joyce and Trieste.* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.
Hayman, David, 1974. „Cyclops", in Hart, Hayman, 1974.
Hayman, David, 1990. „What the Unpublished Letters Can Tell Us: Or, Is Anyone Watching?" in *Studies in the Novel*, Vol. 22 (2), pp. 187-188.
Hayman, David, 1996. „Balancing the Book, or Pro and Contra the Gabler *Ulysses*", in Sandulescu, Hart, 1996.
Hegglund, Jon, 2008. „Hard Facts and Fluid Spaces. 'Ithaca' and the Imperial Archive", in Orr, 2008.
Hemingway, Ernest, 1964. *A Moveable Feast.* New York: Scribner.
Henke, Suzette, 1978. *Joyce's Moraculous Sindbook. A Study of Ulysse*s. Columbus: Ohio State University Press.
Henke, Suzette, 1982. „Gerty MacDowell: Joyce's Sentimental Heroine", in Henke, Unkeless, 1982.
Henke, Suzette, 1996. „Reconstructing *Ulysses* in a Deconstructive Mode", in Sandulescu, Hart, 1996.

Henke, Suzette, and Elaine Unkeless, eds. 1982. *Women in Joyce.* Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.
Herman-Sekulić, Maja, 1987. „James Joyce's *Ulysses*: The Double Direction of Nostos", in *James Joyce Quarterly*, Vol. 24, No. 4, Summer, 1987.
Herr, Cheryl, 1986. *Joyce's Anatomy of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
Herring, Phillip F. 2002. „Lotuseaters", in Hart, Hayman, 2002.
Hoffman, Michael, and Patrick Murphy, 1988. *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham and London: Duke University Press.
Hogan, Patrick Cólm, 1991. „Molly Bloom's Lacanian Firtree: Law, Ambiguity and the Limits of Paradise", in *James Joyce Quarterly*, vol. 29, Fall 1991.
Hogan, Patrick Cólm, 2014. *Ulysses and the Poetics of Cognition*. New York: Routledge.
Homer, 1979. *Odiseea*. Traducere de George Murnu. Bucureşti: Editura Univers.
Homer, 2012. *Odysseia.* Tradusă în hexametri, cu o postfaţă, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi. Bucureşti: Humanitas.
Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno, 2002. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press.
Ionescu, Arleen, 2014. *Romanian Joyce. From Hostility to Hospitality*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
Iser, Wolfgang, 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
Iser, Wolfgang, 1989. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Janusko, Robert, 1983. *The Sources and Structures of James Joyce's „Oxen".* Ann Arbor: UMI Reasearch Press.
Johnson, Jeri, 1993. „Composition and Publication History", in James Joyce, *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press.
Joyce, James, 1966 [1957]. *Letters of James Joyce*. Vol. I. Edited by Stuart Gilbert. New York: Viking Press.
Joyce, James, 1975 [1957]. *Selected Letters.* London: Faber and Faber.
Joyce, James, 1959. *The Critical Writings*. Edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann. With a New Forward by Guy Davenport. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Joyce, James, 1984 [1968]. *Giacomo Joyce*. London, Boston: Faber and Faber.
Joyce, James, 1984. *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*. Three Volumes. New York & London: Garland Publishing Inc.
Joyce, James, 1993 [1986]. *Ulysses*. New York: Vintage Books.
Joyce, James, 2004. *Ulysse*. Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert. Paris: Gallimard.
Joyce, James, 2010. *Ulisses*. Traduçao Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda.
Joyce, Stanislaus, 1958. *My Brother's Keeper. James Joyce's Early Years*. Edited, with an Introduction and Notes by Richard Ellmann. Preface by T.S. Eliot. New York: The Viking Press.
Joyce, Stanislaus, 1962. *The Dublin Diary.* Edited by George Harris Healey. Ithaca, New York: Cornell University Press.
Jung, C.G., 1965. *Memories, Dreams, Reflections*. Recorded and edited by Aneila Jaffé. New York. Vintage Books.
Kallendorf, Craig (editor), 1999. *Landmark Essays on Rhetoric and Literature.* Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
Kelogg, Robert, 1974. „Scylla and Charybdis", in Hart, Hayman, 1974.
Kendrick, Walter, 1996 [1987]. *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Kenner, Hugh, 1971. *The Pound Era.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Kenner, Hugh, 1974. „Circe", in Hart, Hayman, 1974.
Kenner, Hugh, 2007 [1978]. *Joyce's Voices.* Rochester, McLean, London: Dalkey Archive Press.
Kenner, Hugh, 1980. „The Computerized Ulysses", in *Harper's*, April 1. Periodical Archives Online p. 89.
Kenner, Hugh, 1987 [1980]. *Ulysses*. Revised Edition. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
Kenner, Hugh, 1987a. *Dublin's Joyce*. New York: Columbia University Press.
Kenner, Hugh, and A. Walton Litz, 1988. „The Scandal of Ulysses", in *The New York Review of Books*, October 27 (digital edition).
Kershner, R. Brandon (editor), 1996. *Joyce and Popular Culture*. Gainesville: University Press of Florida.
Kershner, R. Brandon, 2010. *The Culture of Joyce's Ulysses*. New York: Palgrave Macmillan.

Kiberd, Declan, 2009. *Ulysses and Us. The Art of Everyday Life in Joyce's Masterpiece*. New York, London: W. W. Norton & Company.
Kidd, John, 1988. „The Scandal of 'Ulysses'", in *The New York Review of Books*, Volume XXXV, Number 11, June 30.
Kidd, John, 1988a. „Am Inquiry into Ulysses: The Corrected Text" in *The Papers of the Bibliographical Society of America, Volume Eighty-Two*, December 1988: Periodical Archive Online.
Kidd, John, 1989. „Gabler's Errors in Context: A Reply to Michael Groden on Editing «Ulysses»", in *James Joyce Quarterly*, Volume, 28, No.1, Fall. Published by University of Tulsa.
Kidd, John, 1990. „The Context of the First Salvo in the Joyce Wars", in *Studies in the Novel*, Vol. 22, No. 2, pp. 237-242. Published by The Johns Hopkins University Press.
Kidd, John, 1990. „Errors of Execution on the 1984 *Ulysses*", in *Studies in the Novel*, Vo. 22, No. 2, pp. 243-249. Published by Johns Hopkins University Press.
Kidd, John, 1997. „Making the Wrong Joyce", in *The New York Review of Books*, Volume XLIV, Number 14, September 25.
Killeen, Terence. 2004. *Ulysses Unbound.* Bray, Wicklow: Wordwell.
Ladenson, Elisabeth, 2007. *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from* Madame Bovary *to* Lolita. Ithaca: Cornell University Press.
Lamos, Coleen, 2004. *Deviant Modernism. Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust.* Cambridge: Cambridge University Press.
Lane, Denis (editor), 1990. *In the Spirit of Powys.* Cranbury: Associated University Presses.
Lawrence, Karen, 1981. *The Odyssey of Style in Ulysses.* Princeton: Princeton University Press.
Le Rider, Jacques, 1995. *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*. Traducere de Magda Jeanrenaud. Iaşi: Editura Universităţii Al. I. Cuza.
Lee, Peter, 2013. „How Old Is Gertrude MacDowell?", in *James Joyce Quarterly*, Volume 50, Number 3 (Spring).
Letham, Sean, 2009. *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*. Oxford: Oxford University Press.
Lewis, Wyndham, 1982 [1937]. *Blasting and Bombardiering*. London: John Calder.
Litz, A. Walton, 1961. *The Art of James Joyce. Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake.* London: Oxford

University Press.
Litz, A. Walton, 1968. „Joyce's Notes for the last Episodes of *Ulysses*", in *Modern Ficton Studies*, IV, West Lafayette: Purdue University.
Litz, A. Walton, 1974. „Ithaca", in Hart, Hayman, 1974.
Lowe-Evans, Mary, 1989. *Crimes Against Fecundity. Joyce and Population Control*. Syracuse: Syracuse University Press.
Maddox, Brenda, 2000 [1988]. *Nora. The Real Life of Molly Bloom*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.
Maddox, James H., 1978. *Joyce's Ulysses and the Assault Upon Character*. New Brunswick: Rutgers University Press.
Mahaffey, Vicki, 1999. „Sidereal Writing. Male Refractions and Malefactions in *Ithaca*", in Devlin, Reizbaum, 1999.
Mahaffey, Vicki, 2004. „Intentional Error: The Paradox of Editing Joyce's *Ulysses*", in Attridge, 2004.
Mahaffey, Vicki, 2007. *Modernist Literature. Challenging Fictions*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
Mahon, Peter, 2009. *Joyce. A Guide for the Perplexed*. London: Bloomsbury Academic.
Mays, J.C.C., 1997. „Gabler's *Ulysses* as a Field of Force", in *Text*, Vol. 10, pp. 1-13. Published by Indiana University Press.
Mătăsaru, I.C., 1964. „Cuvânt înainte", în Dumas, 1964.
McCleery, Alistair, 1989. „The New 'Ulysses': Grave Matters", in *The New York Review of Books,* Volume XXXVI, Number 5, March 30.
McCleery, Alistair, 1989b. „The Scandal of 'Ulysses': Yet Another Exchange", in *The New York Review of Books*, Volume XXXVI, Number 9, June 1.
McCourt, John, 2000. *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste 1904 – 1920.* Dublin: The Lilliput Press.
McCourt, John, 2009. „Trieste", in McCourt, 2009.
McCourt, John, 2009. *James Joyce in Context.* Cambridge: Cambridge University Press.
McCullough, Ann, 1990. „Joyce's Early Publishing History in America", in Beja, 1990
McGann, Jerome J., 1985. „*Ulysses* As a Postmodern Text; The Gabler Edition", in *Criticism*, Vo. 27, No. 3 (Summer), pp. 293-305.
McGee, Patrick, 1990. „The Error of Theory", in *Studies in the Novel*, Vol. 22 (2), Summer.
McGee, Patrick, 1996. „When Is a Man Not a Man? or, The Male Feminist Approaches 'Nausicaa'", in Beja, 1996.

Meltzer, Milton, 2003. *Edgar Allan Poe: A Biography*. Minneapolis: Twenty-First Century Books.
Monaco, Beatrice, 2008. *Machinic Modernism. The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce.* Houndsmills: Palgrave Macmillan.
Montaigne, Michel de, 2007. *Les Essais*. Bibliothèque de la Pléiade. Édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin. Paris: Gallimard
Morrisson, Mark S., 2001. *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception 1905 – 1920.* Madison: The University of Wisconsin Press.
Morse, J. Mitchell, 2002 [1974] „Proteus", in Hart, Hayman, 2002 [1974].
Moscato, Michael, Leslie LeBlanc (editors) 1984. *The United Stated of America v. One Book Titled Ulysses by James Joyce*. *Documents and Commentary – A 50 Years Retrospective.* Frederick: University Publications of America.
Murry, John M., 1970. „Review. Nation & Athenoeum", 22 April 1922, xxxi, 124-25, in Deming, 1970.
Nadel, Ira, 1986. „Textual Criticism, Literary Theory and the New *Ulysses*", in Sandulescu, Hart, 1986.
Nadel, Ira, 1990. „«Circe»: Textual Method and Textual Meaning", in *Studies in the Novel*, Vol. 22 (2), pp. 163-178
Newman, Robert D. and Weldon Thornton (editors), 1987. *Joyce's Ulysses. The Larger Perspective.* Newark: University of Delaware Press. London and Toronto: Associated University Presses.
Nietzsche, Friedrich, 1998. *Opere complete II. Naşterea tragediei. Consideraţii inactuale I-IV. Scrieri postume 1870-1873.* Traducere de Simion Dănilă. Timişoara: Hestia.
Nietzsche, Friedrich, 2013. *Opere complete 7.* Traducere de Simion Dănilă. Timişoara: Hestia.
Nolan, Emer, 1995. *James Joyce and Nationalism*. London and New York: Routledge.
Norburn, Roger, 2004. *A James Joyce Chronology*. New York: Palgrave Macmillan.
Norris, Margot, 1992. *Joyce's Web. The Social Unraveling of Modernism.* Austin: University of Texas Press.
Norris, Margot, 2011. *Virgin and Veteran Readings of* Ulysses. New York: Palgrave Macmillan.
Nussbaum, Martha C., 2001. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions.* Cambridge: Cambridge University Press.
Orr, Leonard (editor), 2008. *Joyce, Imperialism, & Postcolonialism.* Syracuse: Syracuse University Press.

Parrinder, Patrick, 1986. „From Telemachus to Penelope: Episodes Anonymous?", in Sadulescu, Hart, 1986.
Peake, Charles, 1977. *James Joyce, the Citizen and the Artist*. Stanford: Stanford University Press.
Peake, Charles, 1986. „Some Critical Comments on the Telemachia in the 1984 *Ulysses*", in Sandulescu, Hart, 1986.
Petris, Carla de, 1986. „On Mondadori's *Telemachia*", in Sandulescu, Hart, 1986.
Pinkerton, Jan, and Randolph H. Hudson, 2004. *Encyclopedia of the Chicago Literary Renaissance.* New York: Facts on File Inc.
Plutarh, 1966. *Vieţi paralele III*. Notiţe introductive, traducere şi note de prof. dr. docent N.I. Barbu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Potts, Willard (editor), 1979. *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovitch Publishers.
Pound, Ezra, 1950. *The Letters of Ezra Pound 1907-1941.* Edited by D.D. Paige. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
Pound, Ezra, 1954. *Literary Essays.* Edited with an Introduction by T.S. Eliot. London, Boston: Faber and Faber.
Pound, Ezra, 1965. *Pound / Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce.* Edited and with Commentary by Forrest Read. New York: A New Directions Book.
Pound, Ezra,1988. *Pound / The Little Review. The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: The Little Review Correspondence.* Edited by Thomas L. Scott, Malvin J. Friedman, with the assistance of Jackson R. Bryer. London: Faber and Faber.
Power, Arhur, 1974. *Conversations with James Joyce*. London: Millington.
Pugliatti, Paola, 1986. „Il nuovo «Ulysses» e la critica del testo", in *Strumenti critici*, n. s. a. I. nr. 2, maggio 1986, pp. 187-224
Pugliatti, Paola, 1986. „The New Ulysses Between Philology, Semiotics and Textual Genetics", in *Dispositio*, Vol. XII, Nos. 30-32, pp. 113-140.
Pugliatti, Paola, 1989. „Who's Afraid of the 1984 'Ulysses'?", in *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 1, Fall, pp. 41-53.
Raleigh, John Henry, 1977. *The Chronicle of Leopold and Molly Bloom.* Ulysses *as Narrative*, Berkeley: University of California Press.

Rascoe, Burton, 1929. *A Bookman's Day Book.* New York: Horace Liveright.
Reichert, Klaus, 1990. „The European Background of Joyce's Writing", in Attridge, 1990.
Reizbaum, Marilyn, 1982 . „The Jewish Connection, Cont'd", in Benstock, 1982.
Reizbaum, Marilyn, 1999. *James Joyce's Judaic Other*. Stanford: Stanford University Press.
Rickard, John S., 1998. *Joyce's Book of Memory. The Mnemotechnic of* Ulysses. Durham: Duke University Press.
Rodríguez-Gago, Antonia, 1995. „Molly's «Happy Nights» and Winnie's «Happy Days»", in Brater, 1995.
Rossman, Charles, 1988. „Editing 'Ulysses'", in *Times Literary Supplement*, Friday, September 2 (London, England).
Rossman, Charles, 1988a. „The New Ulysses; The Hidden Controversy", in *The New York Review of Books*, Vol. XXXV, Number 19, December 8.
Ruthven, K.K., 1990. *Ezra Pound As Literary Critic*. London and New York: Routledge.
Ryan, Marie-Laure, 2001. *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Saint-Amour, Paul K. (editor), 2011. *Modernism and Copyright*. Oxford: Oxford University Press.
Sandulescu, C. George, 1986. „How This Particular Funforall Came About", in Sandulescu, Hart, 1986.
Sandulescu, C. George, 1986a. „Curious of Signs I Am Here to Rede!", in Sandulescu, Hart, 1986.
Sandulescu, C. George, and Clive Hart (editors), 1986. *Assessing the 1984 Ulysses*. Princess Grace Irish Library: 1. Gerrard Cross, Bucks: Colin Smythe.
Schork, Joe, 2002. „The First Generation of the JJA", in *Genetic Joyce Studies*, Special Issue JJA (Summer 2002), http://www.geneticjoycestudies.org
Schwaber, Paul, 1999. *The Cast of Characters. A Reading of* Ulysses. New Haven and London: Yale University Press.
Scott, Thomas L. and Melvin J. Friedman, 199. „Introduction", in Pound, 1988.
Scruton, Roger, 2014. *Beau, deci exist. O călătorie filozofică în lumea vinurilor.* Traducere din engleză şi note de Teodora Nicolau. Bucureşti: Humanitas.
Senn, Fritz (editor), 1972. *New Light on Joyce from the Dublin Symposium*. Bloomington: Indiana University Press.
Senn, Fritz, 1974. „Nausicaa", în Hart, Hayman, 1974.
Senn, Fritz, 1986. „*Ulysses* Between Corruption and Correction", in Sandulescu, Hart, 1986.

Senn, Fritz, 1990. „Inherent Delicacy: Eumaean Questions", in *Studies in the Novel*, Vol. 22 (2), pp. 179-186)
Senn, Fritz, 2002. „Genetic Fascination", in *Genetic Joyce Studies*, Special Issue JJA (Summer 2002), http://www.geneticjoycestudies.org
Shechner, Mark, 1974. *Joyce in Nighttown: A Psychoanalytic Inquiry into* Ulysses. Berkeley: University of California Press.
Sherry, Vincent, 2004 [1994]. *James Joyce. Ulysses*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
Shillingsburg, Peter L., 1986. *Scholarly Editing in the Computer Age*. Athens and London: University of Georgia Press.
Shipe, Andrew J., 2009. „James Joyce's *Ulysses*: Dedalus in the Labyrinth", in Bloom, 2009.
Slote, Sam, 2013. *Joyce's Nietzschean Ethics*. New York: Palgrave Macmillan.
Smith, Paul Jordan, 1927. *A Key to the Ulysses of James Joyce*. New York: Covici, Friede Publishers.
Sollers, Phillippe, 2012. „Joyce amoureux et obscène", http://bibliobs.nouvelobs.com/la-guerre-du-gout-parphilippesollers/20120531.OBS7223/joyce-amoureux-et-obscene.html
Soranzio, Masimo, 1999. „The Expatriate and the Ex-Patriot: Joyce's Friend Roberto Prezioso", in *Prospero: Rivista de Letterature Stranere, Comparatistica e Studi Culturali, VI (199),* Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
Souzenelle, Anick de, 1996. *Simbolismul corpului uman*. Traducere de Margareta Gyurcsik. Ediţia a II-a, cu o Postfaţă a autoarei la ediţia românească. Timişoara: Amarcord.
Spoo, Robert, 1994. *James Joyce and the Language of History. Dedalus's Nightmare*. New York, Oxford: Oxford University Press.
Spoo, Robert, 1997. „Ulysses and the Ten Years War: A Survey of Missed Opportunities", in *Text*, Vol. 19, pp. 107-118). Published by Indiana University Press.
Spoo, Robert, 1998. „Copyright Protectionism and Its Discontents: The Case of James Joyce's «Ulysses» in America", in *The Yale Law Journal*, Vol. 108, No. 3 (Dec. 1998), pp. 633-667.
Spoo, Robert, 2011. „Ezra Pound, Legislator. Perpetual Copyright and Unfair Competition with the Dead", in Saint-Amour, 2011.
Staley, Gregory A., 2012. „Rip van Winkle's *Odyssey*", in *Greece & Rome*, Volume 59, Issue 01, April 2012.

Staley, Harry Charles, 1969. „Joyce's Catechisms", in *James Joyce Quarterly*, Vol. VI, No. 2, Winter, 1969.
Staley, Thomas F., 1964. „The Search for Leopold Bloom: James Joyce and Italo Svevo", in *James Joyce Quarterly*, Vol. 1, No. 4. University of Tulsa.
Staley, Thomas F., John O'Hanlon, and Hans Walter Gabler, reply by John Kidd. „The Continuing Scandal of 'Ulysses': An Exchange", in *The New York Review of Books*, September 29, 1988 (digital edition).
Steiner, George, 1972 [1971]. *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language of Revolution*, Middlesex, England: Penguin Books.
Steppe, Wolfhard, 1989. „Reply to Paola Pugliatti's «Who's Afraid of the 1984 'Ulysses'?»", in *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 1, Fall, pp. 55-68.
Streit, Wolfgang. 2004. *Joyce/Foucault. Sexual Confesions.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.
Stubbings, Diane, 2000. *Anglo-Irish Modernism and the Maternal. From Yeats to Joyce*. Houndmills: Palgrave
Sullivan, Hannah, 2013. *The Work of Revision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
Sultan, Stanley, 1987. *The Argument of Ulysses.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
Tadié, Jean-Yves, 1996. *Marcel Proust. Biographie II*. Paris: Gallimard.
Terrinoni, Enrico, 2007. *Occult Joyce. The Hidden in Ulysses.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
Theall, Donald, 1996. „Joyce's Techno-Poetics of Artifice. Machines, Media, Memory, and Modes of Communication in *Ulysses* and *Finnegans Wake*", in Kershner, 1996.
Thirlwell, Adam, 2015. „It's Still a Scandal", in *The New York Review of Books*, April 23-May 6 , Volume LXII, number 17.
Thornton, Weldon. 1968 [1961]. *Allusions in Ulysses.* Chapel Hill: The University of North Carolina.
Travis, Molly Abel, 1998. *Reading Cultures. The Construction of Readers in the Twentieth Century*. Carbondale: Southern Illinois Press.
Toynbee, Philip, 1963. „A Study of James Joyce's Ulysses", in Givens, 1963.
Tymoczko, Maria, 1994. *The Irish Joyce.* Berkeley, and Los Angeles: University of California Press.
Updike, John, Robert Craft, Robert M. Adams, Hans Walter Gabler, and John. Elzey et al., 1988. „«The Scandal of Ulysses»: An Exchange."

http://www.nybooks.com/articles/archives/1988/aug/18/the-scandal-of-ulysses-an-exchange/

Valente, Joseph, 1995. *James Joyce and the Problem of Justice. Negotiating Sexual and Colonial Difference.* Cambridge: Cambridge University Press.

Vanderham, Paul, 1997. *James Joyce and Censorship. The Trials of* Ulysses. New York: New York University Press.

Verene, Donald Phillip, 1986. „The 1922 and 1984 Editions: Some Philosophical Considerations", in Sandulescu, Hart, 1986.

Wachtel, Albert, 1992. *The Cracked Looking Glass: James Joyce and the Nightmare of History*. Cranbury, N.J.: Associated University Presses.

Watt, Stephen, 1996. „«Nothing for a Woman in That.» James Lovebirch and Masochistic Fantasy in *Ulysses*", in Kershner, 1996.

Weir, David, 2015. *Ulysses Explained. How Homer, Dante and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision.* New York: Palgrave Macmillan.

Wilson, Edmund, 2007. *Literary Essays and Reviews of the 1920s & 30s. The Shores of Light. Axel's Castle. Uncollected Reviews.* New York: The Library of America.

Wollaeger, Mark A., 2006. *Modernism, Media, and Propaganda. British Narrative from 1900 to 1945*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Woolf, Virginia, 1976. *The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1922.* New York and London: A Harvest Book/Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, Virginia, 1979 [1977]. *The Diaries of Virginia Woolf. Volume I: 1915-1919*. London: Penguin Books.

Younger, Irving, 2011. *The Irving Younger Collection: Wisdom & Wit form the Master Trial Advocacy*, Chicago: American Bar Association.

Zweig, Stefan, 1943. *The World of Yesterday. An Autobiography.* London, Toronto, Melbourne and Sydney: Cassell and Company Ltd.

## Table of Contents


Cele trei geografii ale lui Ulysses
I. Odiseea de hârtie
Protoistoria: 1904-1913
O Penelopă din Galway, înaltă, cu păr roșcat
Mai triestin decât triestinii
Istoria: 1914-1921
Câțiva evrei și câțiva zănatici
Punct și de la capăt
Un american neliniștit: Ezra Pound
Laborator helvetic
Eternii dezgustați
Gerty MacDowell destabilizează America

Sylvia Beach, între Shakespeare și companionul său, Joyce
Scriere, adică rescriere
Post-istoria: Anul unu
O carte mare, albastră
La tribunal, de bunăvoie
II. Arhipelag hibernian
Prima insulă: Marea are culoarea verde-flegmă
A doua insulă: Vulpea își îngroapă mama sub stejar
A treia insulă: Stephen Dedalus închide ochii și vede ineluctabilul
A patra insulă: Patul cuplului Bloom scârțâie sugestiv
A cincea insulă: Molly Bloom se miroase pe sine
A șasea insulă: Ușurat, dricul iese din cimitir
A șaptea insulă: Redactorul-șef înjură birjărește
A opta insulă: Bloom îi detestă pe cei care mănâncă murdar

A noua insulă: Cârcotaşii nesocotesc trei secole de tradiţie
A zecea insulă: Oamenii din Dublin surâd agresiv
A unsprezecea insulă: Sirenele se scaldă în aur şi bronz
A douăsprezecea insulă: Cetăţeanul azvârle după israelit o cutie de tinichea
A treisprezecea insulă: Gerty MacDowell invită la voiaj în imperiul simţurilor
A paisprezecea insulă: Intriga se prăbuşeşte sub greutatea cuvintelor
A cincisprezecea insulă: Eroul devine femeie, delirează şi naşte
A şaisprezecea insulă: În învălmăşeală, Bloom îi restituie lui Parnell pălăria
A şaptesprezecea insulă: Muncile lui Odiseu sunt subminate prin întrebări impertinente
A optsprezecea insulă: Molly Bloom iubeşte din toate poziţiile
III. Ultimul Război de Zece Ani. Turbulenta istorie a ediţiei Gabler
La început a fost Arhiva
Un munte de erori
Şi acum, faptele!
Copyright după copyright

Intră în scenă junele Kidd
Imperiul (academic) contraatacă
Ieșirea în larg
Abordaje, încăierări, împușcături
Conflictul se intercontinentalizează
Peisaj după bătălie
Referințe critice

## Table of Contents


Cele trei geografii ale lui Ulysses
I. Odiseea de hârtie
Protoistoria: 1904-1913
O Penelopă din Galway, înaltă, cu păr roșcat
Mai triestin decât triestinii
Istoria: 1914-1921
Câțiva evrei și câțiva zănatici
Punct și de la capăt
Un american neliniștit: Ezra Pound
Laborator helvetic
Eternii dezgustați
Gerty MacDowell destabilizează America

Sylvia Beach, între Shakespeare şi companionul său, Joyce
Scriere, adică rescriere
Post-istoria: Anul unu
O carte mare, albastră
La tribunal, de bunăvoie
II. Arhipelag hibernian
Prima insulă: Marea are culoarea verde-flegmă
A doua insulă: Vulpea îşi îngroapă mama sub stejar
A treia insulă: Stephen Dedalus închide ochii şi vede ineluctabilul
A patra insulă: Patul cuplului Bloom scârţâie sugestiv
A cincea insulă: Molly Bloom se miroase pe sine
A şasea insulă: Uşurat, dricul iese din cimitir
A şaptea insulă: Redactorul-şef înjură birjăreşte
A opta insulă: Bloom îi detestă pe cei care mănâncă murdar
A noua insulă: Cârcotaşii nesocotesc trei secole de tradiţie
A zecea insulă: Oamenii din Dublin surâd agresiv
A unsprezecea insulă: Sirenele se scaldă în aur şi bronz

A douăsprezecea insulă: Cetățeanul azvârle după israelit o cutie de tinichea
A treisprezecea insulă: Gerty MacDowell invită la voiaj în imperiul simțurilor
A paisprezecea insulă: Intriga se prăbușește sub greutatea cuvintelor
A cincisprezecea insulă: Eroul devine femeie, delirează și naște
A șaisprezecea insulă: În învălmășeală, Bloom îi restituie lui Parnell pălăria
A șaptesprezecea insulă: Muncile lui Odiseu sunt subminate prin întrebări impertinente
A optsprezecea insulă: Molly Bloom iubește din toate pozițiile
III. Ultimul Război de Zece Ani. Turbulenta istorie a ediției Gabler
La început a fost Arhiva
Un munte de erori
Și acum, faptele!
Copyright după copyright
Intră în scenă junele Kidd
Imperiul (academic) contraatacă
Ieșirea în larg
Abordaje, încăierări, împușcături
Conflictul se intercontinentalizează
Peisaj după bătălie
Referințe critice

# Table of Contents


Cele trei geografii ale lui Ulysses
I. Odiseea de hârtie
Protoistoria: 1904-1913
O Penelopă din Galway, înaltă, cu păr roșcat
Mai triestin decât triestinii
Istoria: 1914-1921
Câțiva evrei și câțiva zănatici
Punct și de la capăt
Un american neliniștit: Ezra Pound
Laborator helvetic
Eternii dezgustați
Gerty MacDowell destabilizează America
Sylvia Beach, între Shakespeare și companionul său, Joyce
Scriere, adică rescriere
Post-istoria: Anul unu
O carte mare, albastră
La tribunal, de bunăvoie
II. Arhipelag hibernian
Prima insulă: Marea are culoarea verde-flegmă
A doua insulă: Vulpea își îngroapă mama sub stejar
A treia insulă: Stephen Dedalus închide ochii și vede ineluctabilul
A patra insulă: Patul cuplului Bloom scârțâie sugestiv
A cincea insulă: Molly Bloom se miroase pe sine
A șasea insulă: Ușurat, dricul iese din cimitir
A șaptea insulă: Redactorul-șef înjură birjărește
A opta insulă: Bloom îi detestă pe cei care mănâncă murdar
A noua insulă: Cârcotașii nesocotesc trei secole de tradiție
A zecea insulă: Oamenii din Dublin surâd agresiv
A unsprezecea insulă: Sirenele se scaldă în aur și bronz
A douăsprezecea insulă: Cetățeanul azvârle după israelit o cutie de tinichea
A treisprezecea insulă: Gerty MacDowell invită la voiaj în imperiul simțurilor

A paisprezecea insulă: Intriga se prăbuşeşte sub greutatea cuvintelor
A cincisprezecea insulă: Eroul devine femeie, delirează şi naşte
A şaisprezecea insulă: În învălmăşeală, Bloom îi restituie lui Parnell pălăria
A şaptesprezecea insulă: Muncile lui Odiseu sunt subminate prin întrebări impertinente
A optsprezecea insulă: Molly Bloom iubeşte din toate poziţiile
III. Ultimul Război de Zece Ani. Turbulenta istorie a ediției Gabler
La început a fost Arhiva
Un munte de erori
Și acum, faptele!
Copyright după copyright
Intră în scenă junele Kidd
Imperiul (academic) contraatacă
Ieșirea în larg
Abordaje, încăierări, împușcături
Conflictul se intercontinentalizează
Peisaj după bătălie
Referinţe critice

# Table of Contents


Cele trei geografii ale lui Ulysses 7
I. Odiseea de hârtie 39
Protoistoria: 1904-1913 40
O Penelopă din Galway, înaltă, cu păr roşcat 41
Mai triestin decât triestinii 52
Istoria: 1914-1921 72
Câţiva evrei şi câţiva zănatici 73
Punct şi de la capăt 93
Un american neliniştit: Ezra Pound 108
Laborator helvetic 138
Eternii dezgustaţi 152
Gerty MacDowell destabilizează America 166
Sylvia Beach, între Shakespeare şi companionul său, Joyce 187
Scriere, adică rescriere 209
Post-istoria: Anul unu 228
O carte mare, albastră 229
La tribunal, de bunăvoie 246
II. Arhipelag hibernian 276
Prima insulă: Marea are culoarea verde-flegmă 277
A doua insulă: Vulpea îşi îngroapă mama sub stejar 304
A treia insulă: Stephen Dedalus închide ochii şi vede ineluctabilul 330
A patra insulă: Patul cuplului Bloom scârţâie sugestiv 356
A cincea insulă: Molly Bloom se miroase pe sine 382
A şasea insulă: Uşurat, dricul iese din cimitir 406
A şaptea insulă: Redactorul-şef înjură birjăreşte 434
A opta insulă: Bloom îi detestă pe cei care mănâncă murdar 458
A noua insulă: Cârcotaşii nesocotesc trei secole de tradiţie 485
A zecea insulă: Oamenii din Dublin surâd agresiv 512
A unsprezecea insulă: Sirenele se scaldă în aur şi bronz 539

A douăsprezecea insulă: Cetăţeanul azvârle după israelit o cutie de tinichea 564
A treisprezecea insulă: Gerty MacDowell invită la voiaj în imperiul simţurilor 591
A paisprezecea insulă: Intriga se prăbuşeşte sub greutatea cuvintelor 619
A cincisprezecea insulă: Eroul devine femeie, delirează şi naşte 652
A şaisprezecea insulă: În învălmăşeală, Bloom îi restituie lui Parnell pălăria 687
A şaptesprezecea insulă: Muncile lui Odiseu sunt subminate prin întrebări impertinente 712
A optsprezecea insulă: Molly Bloom iubeşte din toate poziţiile 740
III. Ultimul Război de Zece Ani. Turbulenta istorie a ediţiei Gabler 779
La început a fost Arhiva 780
Un munte de erori 793
Şi acum, faptele! 807
Copyright după copyright 823
Intră în scenă junele Kidd 852
Imperiul (academic) contraatacă 866
Ieşirea în larg 887
Abordaje, încăierări, împuşcături 899
Conflictul se intercontinentalizează 916
Peisaj după bătălie 930
Referinţe critice 944